CRILCQ Prégnance

Sous la direction de

MARIE-HÉLÈNE CONSTANT,
MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE
et RACHEL NADON

Esquives d'une mort annoncée

Lectures et récits de la littérature québécoise contemporaine



Codicille
ÉDITEUR

ESQUIVES D’UNE MORT ANNONCÉE

Collection « Prégnance »

LES AUTEURS

Marie-Hélène Constant
Alice Daigle-Roy
Hervé Guay
Martine-Emmanuelle Lapointe
Jonathan Livernois
Thomas Mainguy
Rachel Nadon
Élisabeth Nardout-Lafarge
Pierre Nepveu
Jérémi Perrault

Sous la direction de
MARIE-HÉLÈNE CONSTANT,
MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE
et RACHEL NADON

ESQUIVES D’UNE MORT ANNONCÉE

Lectures et récits de la littérature québécoise contemporaine

Codicille éditeur

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ), site de l'Université Laval.

Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Révision : Isabelle Bouchard
Conception graphique : Bleuoutremer

ISBN : 978-2-924446-03-4
ISBN PDF : 978-2-924446-04-1

INTRODUCTION[1]

Marie-Hélène Constant,
Martine-Emmanuelle Lapointe et Rachel Nadon

Université de Montréal

Figure emblématique de la critique québécoise, Gilles Marcotte publie en 1962 *Une littérature qui se fait,* pierre d'assise d'une réflexion pionnière sur une littérature canadienne-française en devenir, volontiers nationale, et édifiée sur le passé. Si l'eau a coulé sous les ponts depuis cette entreprise de lecture et de critique menée à l'aube de la Révolution tranquille, il n'en reste pas moins que le geste rétrospectif de Marcotte – le recours au passé culturel de la communauté, à sa mémoire et à ses héritages – nourrit nombre de discours contemporains portant sur la littérature québécoise. Or, si la critique de la Révolution tranquille s'attachait à la vigueur d'une littérature balbutiante, en cours d'élaboration, des écrivaines, écrivains et essayistes s'inquiètent aujourd'hui de la « mort » de la littérature, c'est-à-dire de la disparition d'une idée, d'une action, d'une fonction, d'une mémoire, d'une manière de lire, d'écrire et d'enseigner la littérature québécoise, bref de la perte de certains « privilèges », comme il en est question dans la réflexion analogue menée en France, qui auraient été associés autrefois à la littérature et qui lui seraient constitutifs. Traversant un certain nombre de textes contemporains québécois, mais aussi français et nord-américains, la question de la mort de la littérature serait ainsi devenue « un objet polémique communément partageable – si ce n'est un véritable genre critique », pour le dire avec Alexandre Gefen (2009). Mettant en cause la vitalité et les frontières mêmes de la littérature, l'obsession de sa mort aurait également à voir avec les transformations du champ littéraire et avec la place accordée à la culture littéraire dans l'espace public et médiatique (Marx, 2015).

1. Dans le présent ouvrage, les extraits des textes en anglais sont présentés en langue originale ; une proposition de traduction figure en note.

Le présent ouvrage fait suite au colloque « D'une "littérature qui se fait" à une littérature qui se meurt ? Lectures et récits de la culture québécoise contemporaine » qui s'est tenu à l'Université de Montréal en octobre 2014. Réunissant une douzaine de chercheures et de chercheurs établis et émergents, l'événement proposait de réfléchir à l'implication – surfaite ou non – du discours sur la mort de la littérature dans les différents récits qui accompagnent la littérature et la culture québécoises contemporaines. Plus de vingt ans après la parution de *L'écologie du réel* de Pierre Nepveu, la littérature québécoise est-elle toujours animée par « [le] paradoxe d'une auto-mutilation qui se voudrait une guérison et une façon de renaître » (Nepveu, [1988] 1999 : 17) ? La déshérence, le désenchantement, le syndrome de la perte, si souvent invoqués par la critique littéraire québécoise, sont-ils indissociables de la tradition littéraire locale ou font-ils plutôt partie de la culture contemporaine, marquée par le syndrome de l'après ? En d'autres mots, n'y aurait-il pas lieu d'interroger les discours sur la négativité de la littérature québécoise à l'aune de mouvances esthétiques et idéologiques plus récentes, qu'il s'agisse du retour du politique dans les revues culturelles (*Liberté* nouvelle mouture, *Nouveau Projet, Spirale*), de la création d'espaces de réflexion et de création dans les médias socionumériques, de la fondation de nouvelles maisons d'édition et de collections d'essais ?

Les interventions réunies ici proposent moins un panorama de la culture québécoise qu'un coup de sonde dans certains discours récents réfléchissant sur la littérature ainsi que sur ses acteurs et ses actrices. Il s'est agi, pour les collaboratrices et les collaborateurs, d'analyser des lieux, de tracer une certaine géographie des discours sur la fin de la littérature québécoise. Certes lacunaire en ce sens qu'il n'aborde pas, par exemple, les enjeux de race, de sexe et de classe, voire les contacts culturels et leurs marges, le collectif ne prétend pas être représentatif de la littérature québécoise actuelle.

Les tensions mises au jour par les articles ont à voir, pour reprendre les mots d'Élisabeth Nardout-Lafarge à la suite de Lucie Robert, avec « le littéraire, entendu comme un ensemble de fonctions et de pratiques sociales, analysé […] dans sa tension avec la littérature[2] ». Ensemble dynamique de mouvements touchant le littéraire et la littérature, les discours analysés permettent de jeter un regard sur la façon dont ils sont traversés par les obsessions paradoxalement mortifères et créatrices de la fin de la littérature. L'ouvrage peut donc être consi-

2. Voir l'article d'Élisabeth Nardout-Lafarge dans le présent ouvrage.

déré comme une pierre de plus dans le processus d'édification d'une historiographie récente, voire d'une histoire du contemporain, souvent inscrite sous le signe d'un passé ressurgissant. Mis en perspective et étudiés, les thèmes de la fin, de la mort et de la survivance animent les articles qui portent une attention particulière à cette topique et à ce « genre » qu'est le tombeau de la littérature. Les textes proposent de surcroît de mettre en lumière les paramètres, les objets, les lieux et les récits qu'alimentent et autorisent ces narrations communes. Un constat s'impose néanmoins : devant l'annonce répétée de sa mort, force est de relever que les collaboratrices et les collaborateurs invités refusent d'enterrer la littérature québécoise, et d'aucuns semblent préférer l'écriture sans cesse renouvelée de son épitaphe, en dynamisant derechef ses possibilités critiques et créatrices.

Les questions de filiations, qu'elles soient marquées par la négativité, par des entraves, des ratés ou par une volonté de réenchantement du monde, apparaissent ici centrales. À ce titre, l'article liminaire signé par Pierre Nepveu fait un retour sur *L'écologie du réel* et pense, à partir de cet essai, l'inscription d'œuvres récentes dans le paysage littéraire québécois contemporain. Depuis le souvenir de sa lecture d'*Une littérature qui se fait,* Nepveu refuse de reconduire la vulgate de la mort de la littérature et lui préfère un parcours en dialogue avec un ensemble de critiques, d'écrivaines et d'écrivains qui tracent une « géographie des confins […], des périphéries, des filiations, des douleurs », ouverte aux possibles.

À la suite des écrits de Nepveu – lesquels traversent d'ailleurs nombre de réflexions présentées ici –, Jonathan Livernois s'attache « aux autres possibilités d'un récit de la littérature québécoise », interrogeant deux essais qui offrent des relectures historiques de la Révolution tranquille. Les hypothèses de Simon Nadeau sur *l'autre modernité* et de François Ricard sur la « postlittérature » (*L'Inconvénient,* 2003) lui permettent de réfléchir à ce que serait une littérature « préquébécoise », c'est-à-dire « non pas au sens d'une littérature d'avant le Québec, mais d'une littérature qui refuse la compromission avec le réel […] vers lequel on s'épuise, sans arrêt ». Représentation de l'essayiste à contre-courant, mais surtout anti-modèle, Nadeau est également le sujet des réflexions de Marie-Hélène Constant qui, le plaçant aux côtés des travaux d'Evelyne Ledoux-Beaugrand, interroge le rôle de la « mélancolie créatrice » comme moteur de relecture. Rompant avec le révisionnisme d'un Nadeau en quête d'une « nouvelle modernité » et d'une « communauté de solitaires » qui s'opposeraient à un certain nationalisme mortifère de la Révolution tranquille, Constant montre

que l'essai de Ledoux-Beaugrand propose aussi une relecture moins dysphorique du corpus contemporain, cette fois féministe, s'appuyant sur des alliances et des (dys)affiliations par rapport aux écrits féministes.

Sans surprise, les périodiques tiennent une place de choix dans le présent ouvrage. Véritables espaces de pensées multiples et de communautés, les revues apparaissent également comme un lieu privilégié de la circulation des discours et des représentations de la littérature. Si Rachel Nadon étudie les enjeux poétiques et énonciatifs dans la revue *Nouveau Projet* à l'aune d'une pensée éthique de la culture, Alice Daigle-Roy et Élisabeth Nardout-Lafarge s'intéressent au discours que tient la nouvelle équipe de *Liberté* sur la littérature contemporaine. Le texte de Daigle-Roy souligne le retour du politique à travers une réécriture des héritages littéraires, alors que celui de Nardout-Lafarge s'attarde à la mise en récit de la littérature québécoise qu'effectue la revue dans un numéro rétrospectif (1959-2009), récit qui exclut une production contemporaine considérée comme trop foisonnante et peu inspirante. Quant à Martine-Emmanuelle Lapointe, elle analyse la posture des essayistes du blogue *Littéraires après tout* qui se situent, peut-être malgré eux, au carrefour de la recherche universitaire et de la critique de première réception. Si leur démarche manifeste un refus de la «forme» savante, elle en appelle paradoxalement à la création d'une communauté de lecteurs, érudits et informés, liés de près ou de loin aux diverses instances de l'institution littéraire québécoise contemporaine.

La figure de Mathieu Arsenault, paradoxale parce qu'elle est constamment au seuil et en marge de l'institution, apparaît fréquemment dans les textes des contributrices et des contributeurs. On la trouve notamment dans l'article de Jérémi Perrault, mettant en évidence la contemporanéité de ce lecteur singulier de la «vie littéraire» s'inscrivant dans une constellation de lieux divers. Reprenant à son compte les discours et les représentations de la littérature, l'auteur permet de prendre le pouls des «“transmutations” entre les réalités d'une époque et son esthétique». La figure du lecteur, cette fois-ci idéal, incarnée par le «grand lecteur» de poésie qu'est Robert Melançon, parcourt la réflexion de Thomas Mainguy sur l'histoire littéraire et son enseignement – voire sa transmission. À l'importance du lecteur se greffe finalement celle du texte, matériau littéraire et théâtral. La proposition d'Hervé Guay, forte de questionnements traversant l'histoire du théâtre québécois, pose ainsi les bases d'une étude sur la disparition du texte dramatique de la scène contemporaine. Utilisé, mis en scène et interrogé à même les spectacles, le texte dramatique rend compte, selon le chercheur, de la «transition [contemporaine] d'un théâtre textocentriste à

un théâtre plus performatif» et qui se manifeste dans l'écriture scénique. Sont étudiées les productions *En anglais comme en français, it's easy to criticize* de Jacob Wren et *La noirceur* de Marie Brassard.

BIBLIOGRAPHIE

GEFEN, Alexandre (2009), « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula – Littérature Histoire Théorie (LHT),* Dossier « Tombeaux de la littérature », 10 juin 2009, http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=118

MARX, William (2015), *La haine de la littérature,* Paris, Éditions de Minuit.

NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine,* Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)

PÉRIPHÉRIES : LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE HORS D'ELLE-MÊME[1]

Pierre Nepveu

Professeur émérite, Université de Montréal

Quand j'ai lu, à peine sorti de l'adolescence, *Une littérature qui se fait* de Gilles Marcotte, qui était paru en 1962, savais-je seulement dans quoi je m'embarquais ? J'écrivais mes premiers poèmes, j'apprenais à lire les textes littéraires selon des méthodes nouvelles empruntées à Jean Rousset et à Jean-Pierre Richard, et j'apprenais au même moment, dans *Le Devoir* du samedi matin, auquel mon père était religieusement abonné, qu'un certain Hubert Aquin, dont j'ignorais jusque-là même le nom, venait de publier un roman qui permettait à son critique une exclamation où perçaient à la fois le soulagement que l'on éprouve au terme d'une trop longue attente et la gratitude que l'on a de recevoir un cadeau qu'on n'espérait plus : « Nous le tenons enfin, notre grand écrivain ! » (Éthier-Blais, 1965 : [n.p.]). Peu de jugements prononcés par un critique, toutes époques confondues, demeurent aussi mémorables que celui-là : combien de fois n'a-t-on pas cité par la suite la phrase triomphale de Jean Éthier-Blais ?

Mais a-t-on assez mesuré tout le poids, toute la substance assez mystérieuse qu'il y avait pour un jeune homme faisant ses premiers pas en littérature dans cette exclamation pourtant simple ? D'abord ce « nous »… Si évident, si fort, ce « nous », tel celui d'une communauté entière massée sur le quai d'un port ou aux arrivées dans une aérogare pour acclamer une vedette qui lui aurait rendu visite pour la première fois. Qui était donc au juste ce « nous » et pourquoi, non

1. Texte de la conférence d'ouverture prononcée le 2 octobre 2014 à l'ouverture du colloque « D'une "littérature qui se fait" à une littérature qui se meurt ? Lectures et récits de la culture québécoise contemporaine », tenu à l'Université de Montréal les 2 et 3 octobre 2014.

content d'être simplement heureux et satisfait, poussait-il un tel soupir de soulagement ? Et pourquoi se montrait-il si possessif, « nous le *tenons, notre* grand écrivain », comme s'il venait d'attraper une proie qui lui aurait échappé jusque-là ? Et puis, il y avait cette formule si catégorique et pourtant si indéfinie : notre « *grand écrivain* » que la lecture de l'article, si admiratif fût-il, ne me permettait pas de cerner clairement, encore moins de comprendre pourquoi cet Hubert Aquin auteur de *Prochain épisode* était sacré ici comme le tout premier de son espèce.

Bien sûr, je formule ces questions de manière rétrospective, je n'aurais jamais pu décortiquer ainsi, à 19 ans, la phrase célèbre d'Éthier-Blais, mais ce que je sais, c'est que ce sont de telles phrases, comme celle tout aussi fameuse, et bien plus terrible, de Jean Le Moyne : « Je ne peux pas parler de Saint-Denys Garneau sans colère. Car on l'a tué » (Le Moyne, 1961 : 21), ce sont de telles phrases donc qui ont marqué mon entrée dans la littérature « québécoise », sous le double signe de la découverte et d'une inquiétude sans objet encore précis. Entre un « nous » prédateur et un « on » carrément assassin, il y avait de quoi être troublé ; je m'embarquais pour un long voyage.

Le livre majeur de Marcotte allait me permettre à tout le moins d'y voir plus clair. Dans sa préface de 1994 à la réédition d'*Une littérature qui se fait* dans la Bibliothèque québécoise, Jean Larose rappelle que tout l'ouvrage est scandé par une multiplicité de commencements, par une cascade de formules à caractère inaugural : « Pour la première fois au Canada français » ; « Laure Conan inaugure au Canada français » ; « La romancière du *Survenant* a été la première » ; « c'est la première fois, je pense » (Marcotte, cité dans Larose, 1994 : 11), etc. Le parcours entier se termine d'ailleurs de la même manière. Dans les poèmes de Roland Giguère, écrit Marcotte,

> un *nouveau seuil* est franchi et *pour la première fois* le poète […] pose l'image de la femme comme le symbole à la fois d'une acceptation, d'une habitation, d'une aventure nouvelle [...]. *Adorable femme des neiges,* conclut l'essayiste en 1962, contient les *premiers* poèmes d'« amour fou », d'amour heureux, de la littérature canadienne-française ([1962] 1994 : 326-327).

Oui, d'une certaine manière, tout s'éclairait, et je comprenais mieux le « enfin » d'Éthier-Blais en me rappelant que Marcotte avait parlé plus tôt dans son livre, à propos de notre roman il est vrai, d'une « littérature de purgatoire » ([1962] 1994 : 86). Ce que proclamait la phrase d'Éthier-Blais, c'était donc la fin de ce douloureux prélude au paradis, même si la question demeurait entière de

savoir pourquoi ni Hector de Saint-Denys Garneau, ni Anne Hébert, ni Roland Giguère, tous lus avec grande estime et lucidité par Marcotte, ne méritaient ce titre de premier « grand écrivain » décerné à l'auteur de *Prochain épisode,* un beau samedi matin, dans les pages du *Devoir.*

Ainsi donc, on me donnait à 19 ans un cadeau sur un plateau d'argent : la littérature canadienne-française enfin sortie de sa médiocrité, advenant à un accomplissement qui imposait déjà, aux yeux de plusieurs, un changement de nom. On ne m'offrait rien de moins que LA ou plutôt NOTRE littérature québécoise ! Il y avait de quoi être enthousiaste, ivre d'avenir et pourtant, je l'avoue, quelque chose en moi résistait et allait résister de plus en plus. J'étais loin d'être le seul. C'est presque toute ma génération qui allait faire preuve d'une belle ingratitude et qui, au lieu de serrer le précieux cadeau contre son cœur, allait entreprendre d'en démonter certaines composantes, certains possessifs trop appuyés, certains consensus trop péremptoires. Ingratitude ? Je ne reviendrai pas ici sur les nombreuses pratiques déviantes, iconoclastes ou transgressives, des plus *hard* aux plus *soft,* qui ont caractérisé la nouvelle littérature québécoise des années 1965-1980, ni sur l'extraordinaire déploiement de son institution littéraire, cette belle et grande maison que nous habitions tous.

Tout au long de cette période mémorable, une littérature *se faisait, s'était faite,* même si je dois dire en passant que Marcotte employait à son égard un « nous » beaucoup moins impérieux et possessif que celui d'Éthier-Blais. Il n'empêche, Robert Dion comme Jean Larose l'ont remarqué : Marcotte élargissait assez constamment son « je » personnel à un « nous » qui n'était pas de pure convention (de majesté ou de modestie) et qu'un récit très consensuel se construisait dans son parcours critique, fondé sur l'idée d'un commencement, donc d'un avant et d'un après ; et jamais sans doute l'Histoire ne justifie autant son empire que lorsqu'elle peut se réclamer d'un *avènement,* comme dans ce fameux « désormais » prononcé par un certain premier ministre à l'aube de ce qui allait être la Révolution tranquille.

* * *

Un demi-siècle plus tard, en avons-nous vraiment fini avec ce *commencement* ? Prudemment énoncé sous la forme d'une question, le thème du colloque, « D'une "littérature qui se fait" à une littérature qui se meurt ? », semble suggérer qu'il n'en est rien, mais pour nous précipiter du même souffle vers le corollaire obligé de tout commencement, c'est-à-dire la fin. Naissance et mort,

pas de demi-mesure. L'« odyssée spirituelle » (Dion, 1999 : 63) de Marcotte, ainsi que l'a définie Robert Dion à la suite d'André Belleau, n'aurait-elle donc été fondatrice que pour présager une impasse, voire une catastrophe ? Mais surtout, pouvons-nous penser aujourd'hui la littérature québécoise en dehors de telles catégories inaugurale et terminale ?

La thèse admirable – encore inédite – que Vincent Lambert a soutenue à l'Université Laval à la fin de 2013 soulève cette question bien qu'elle porte sur un corpus relativement ancien, comme l'indique son titre : « Des poèmes à l'âge de l'irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français (1860-1930) ». Son projet est de lire des poètes comme Émile Nelligan, Albert Lozeau, Jean-Aubert Loranger, Alfred DesRochers en s'étant d'abord désenglué, pour ainsi dire, de tout le récit national non seulement dans sa version traditionnelle bien sûr, mais aussi dans ses reformulations modernes, voire postmodernes. Dans un long chapitre d'ouverture intitulé « La voie négative » (2013 : 23-72), Lambert note que si plusieurs critiques (il cite Martine-Emmanuelle Lapointe et Karine Cellard) ont pu mettre en relief le « triomphalisme de la modernisation » qui a souvent caractérisé les récits de l'avènement longtemps attendu de la littérature québécoise (chaque texte étant valorisé comme un nouveau pas sur la voie de l'émancipation, comme un nouveau progrès à la fois sur le plan formel et sur celui de l'identité enfin affirmée), on a peut-être moins analysé le rôle fondateur de la négativité dans ce récit des commencements. Cette négativité se joue en deux phases principales : la première aura été celle de « L'aîné tragique » (Octave Crémazie, Émile Nelligan, Hector de Saint-Denys Garneau, la première Anne Hébert) dont l'aliénation, la souffrance, l'exil, et la mise en scène de ceux-ci, sont devenus signifiants à l'intérieur d'un processus de reconquête de soi et du réel. La seconde phase, c'est celle qui inverse la valeur de cette négativité : ici, l'exil n'est pas une condamnation mais un bienfait ; la pauvreté n'est pas seulement un indice d'infériorité mais la possibilité même de créer dans le dépouillement ; la solitude et l'intériorité, non pas une prison, mais un lieu d'épanouissement. Je schématise un peu, pour faire vite : Lambert cite ou mentionne au passage Yvon Rivard, Frédérique Bernier, Michel Biron et, je n'en ferai pas secret, moi-même comme auteur de *L'écologie du réel* et d'*Intérieurs du Nouveau Monde*.

Cette exposition de « la voie négative » m'a interpellé surtout parce qu'elle met en lumière un enjeu majeur, auquel fait écho l'intitulé de notre colloque : dans quelle mesure peut-on échapper entièrement à la prégnance du récit qui a constitué l'avènement de la littérature québécoise ? À cet égard, affirmer avec

une malice toute déconstructionniste, comme j'ai pu le faire, que le « commencement » annoncé à la Révolution tranquille était en réalité « le commencement d'une fin » (fin de la cohésion, de l'adéquation à soi, de la stabilité et de l'homogénéité identitaires), n'était-ce pas être encore tributaire de ce grand récit et reconduire (fût-ce à l'envers ou à contre-courant) la notion de commencement ? Mais l'enjeu dont je parle peut aussi s'énoncer d'une manière plus radicale : c'est la visée de la thèse de Lambert qui cherche une sorte de *tabula rasa* critique, une manière de lire à neuf, comme pour la première fois, des poètes abondamment commentés par la tradition critique québécoise, y compris dans ses versions modernes. Cet enjeu, c'est celui même de la lecture, de sa possibilité de trouver et de créer librement du sens : non seulement un sens personnel, où je peux très bien trouver ma propre satisfaction, mais également un sens qui intéresse, qui concerne la communauté dans laquelle j'exerce mon travail de littéraire, comme critique ou essayiste et comme écrivain. Cela peut-il se faire en dehors d'une certaine historicité, et sans tomber dans un historicisme qui a constitué un écueil dans les études québécoises contemporaines ? Les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* l'ont bien senti en prenant soin de distinguer d'entrée de jeu « l'histoire de la littérature » et « l'histoire de la nation québécoise » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 12). Chose certaine, la critique du « Sujet-Nation » a fait son œuvre, notamment à travers les travaux de Ginette Michaud sur Jacques Ferron – et comme en témoignait aussi l'article souvent cité de Jean-François Hamel, paru dans *Contre-jour* en 2005, « Hubert Aquin et la perspective des singes » (2005 : 103-118). Ironiquement, mais sans grande surprise, c'est le même Aquin – consacré jadis par Éthier-Blais –, qui permet à Hamel de défaire ce « nous » possesseur imaginaire de son « grand écrivain » – en prenant pour appui, il est vrai, non pas *Prochain épisode* mais plutôt *Trou de mémoire* –, le même Aquin donc, qui, quarante ans plus tard (1965-2005), peut désormais être relu comme annonciateur d'une communauté altérée, décentrée, dépossédée d'une présence pleine à elle-même. Immense paradoxe : le récit national, qui se voulait si intrinsèquement politique et qui voyait en cette qualité son écart fondamental par rapport au nationalisme traditionnel, oubliait en fait le politique comme espace de contradiction et de dissidence, comme parole libre et « guerre des mots » – et l'on sait que Martin Jalbert (2011) a développé fortement ce thème pour relire Hubert Aquin, mais aussi Claude Gauvreau et Gaston Miron, dans une perspective politique rajeunie.

*
* *

Pourtant, la relecture inlassable d'Aquin, de Miron et des autres, si brillante soit-elle, ne vient-elle pas justement indiquer notre difficulté à sortir du commencement, et du commencement même démonté, déconstruit en la figure d'un Sujet-Nation qui a révélé ses limites et, pire encore, son incohérence à la fois politique et littéraire? Vers quoi donc aller? Aucun écrivain un tant soit peu lucide ne saurait négliger aujourd'hui cette question et vous devinez que je me la pose moi-même. Dans un poème en prose récent, je le suggère: « L'Histoire comme une arrière-pensée, et ce désir qu'elle ne soit pas le pur récit d'une extinction » (Nepveu, 2015: 81). Car tout est là: si on ne lâche le Commencement que pour proclamer la Fin – et l'on sait ce que ce mot peut avoir de résonances aujourd'hui, et bien au-delà du littéraire –, on vient tout simplement de refermer la cage de l'Histoire et de retirer en même temps à celle-ci toute signification autre que fatale, la privant ainsi de sa substance. Un tel culte de l'extinction, dont le signe précurseur serait un chaos généralisé, est une posture lourde de conséquences, aussi bien pour l'histoire humaine que pour celle de l'art et de la littérature. Dans *Les testaments trahis,* Milan Kundera observait: « Rien ne me semble plus affreux pour l'art que la chute en dehors de son histoire, car c'est la chute dans un chaos où les valeurs ne sont plus perceptibles » (1993: 30). Le lien que suggère Kundera entre l'histoire et les valeurs est fondamental, et l'on sait combien l'auteur a tiré de l'histoire du roman occidental toute une philosophie fondée sur l'autonomie des individus, l'aptitude à la distanciation et à l'ironie, le refus du kitsch et du sentimentalisme, la rigueur interprétative aussi bien dans la lecture que dans la traduction. Mais dès lors, la question se pose: de quelles valeurs est porteuse la déconstruction du grand récit québécois? La dissension démocratique et l'effritement historique peuvent-ils nous sauver du pur désarroi?

Je ne prétendrai pas ici que le désarroi est le seul état d'esprit qui caractérise la littérature québécoise actuelle, que ce soit chez les écrivains ou chez leurs commentateurs. On pourrait même suggérer que cette perte de repères n'est que le pôle négatif de ce qui, à l'autre bout, se définit comme un foyer euphorique, nourri par une hyperproductivité, une frénésie d'événements de toutes sortes (lectures, lancements, festivals, etc.) qui donnent à tout le moins le sentiment que quelque chose se passe, que le temps est bien rempli, ce qui permet en même temps d'oublier l'oubli, de penser le moins possible à ce qui s'estompe et s'efface à mesure. Il n'empêche que le désarroi est réel et que même s'il ne s'affiche parfois qu'au beau milieu du très hyperactif et euphorique Facebook,

il ne saurait pas être réduit à une humeur superficielle et passagère. Je pense à un petit texte qui s'y est justement affiché il y a quelques semaines[2], non sans un certain courage, venant d'une auteure qui compte parmi les meilleures de la littérature québécoise des trente dernières années, une romancière et poète qui a une œuvre et qui la poursuit avec talent, Élise Turcotte. Je la cite, en m'excusant de la longueur de la citation, mais vous priver de sa longueur et de son rythme serait lui enlever son sens et son non-sens :

> J'ai pas pensé à préparer ma retraite, je ne me suis jamais mariée, j'ai pensé à rien, mon fonds de pension est presque rien, j'ai travaillé trop tard et pas assez, c'est un choix […], je n'ai pas le droit de me plaindre, je ne suis pas d'une autre génération, ni celle d'avant ni celle d'après, j'ai payé pour écrire, je suis fatiguée, mes jambes craquent, les rentrées littéraires sont pleines d'espoir, l'espoir a de beaux pantalons et une très belle robe, les films ne se font pas avec le genre de livres que je suis [que je fais], j'ai des fleurs, j'ai beaucoup de bruit, j'imagine qu'il n'y a plus de bruit, j'imagine que je suis encore plus révoltée, j'imagine que la révolte est encore plus répandue, j'ai peur que le Québec disparaisse, j'ai conclu avec un ami poète qu'on écrivait désormais pour rien – heureusement le poisson était bon – nous voulons écrire un texte sur cela, l'aveuglement, comment nous étions debout sur les barricades et maintenant redescendus sous l'eau, je remonte respirer la pollution, je me suis faite avoir [fait avoir], je vois les signes du recul partout, [etc.] (2014 : [n.p.]).

Seule une écrivaine douée sans doute peut parvenir ainsi à dire sa panique avec un tel sens du direct et une telle intensité. Évidemment, plusieurs éléments de la conjoncture historique sont évoqués ici : le destin précaire du Québec, la crise étudiante de 2012, les régimes de retraite, le vieillissement d'une génération. Mais surtout, et c'est ce qui nous intéresse davantage, le sentiment d'écrire en vain, d'écrire « pour rien ».

Turcotte n'est pas la seule. Voyons plutôt du côté d'un jeune écrivain qui ne peut sans doute pas dire que ses jambes « craquent », qui montre aussi des signes de talent et qui donne la parole, en 2014, à une jeune romancière cherchant à composer, tant bien que mal, avec l'incohérence contemporaine. La voici, dans *La vie littéraire* de Mathieu Arsenault,

> […] regardant les murs au lieu de la mer et wikipédia au lieu des murs et mes mains paniquées au lieu de wikipédia il n'y a plus de romans d'aventures il

2. NDÉ : en septembre 2014.

> n'y a plus de capitaines on ne peut plus raconter la vie les aventures sont de vieilles choses être un personnage de roman inspirant est une vieille chose et la littérature est une vieille chose tellement vieille chose qu'elle ne comprend plus rien elle ne fait rien que raconter les détails boring de ses années glorieuses et il lui faut un fauteuil roulant ça lui prend dix minutes passer dans un cadre de porte la littérature est fantastique elle coule en flammes au milieu du lac léman et pour sentir qu'on est en vie on fait des coches dans le bois des cadres de porte (2014 : 24-25).

Eh oui, encore le vieillissement, et puis on retrouve du même souffle l'incontournable Aquin, qui permet de mettre en images la splendeur grandiose d'une littérature en train de couler à pic.

L'état d'esprit caractérisé par ces deux textes venant de sources si différentes ne saurait être considéré, je le répète, comme un baromètre absolu de l'humeur littéraire actuelle. D'ailleurs, dans leur forme même, ne disent-ils pas une foi (sans doute fragile, mais quand même) en l'écriture, ne nous obligent-ils pas à les lire comme des gestes cathartiques, qui dépassent du même coup l'état de désolation et de panique qu'ils expriment ? Turcotte n'avoue-t-elle pas à la fois sa lassitude *et* sa révolte, la narratrice d'Arsenault ne dit-elle pas que la littérature est vieille *et* fantastique, fût-ce dans sa noyade ? Il n'empêche que c'est l'écriture qui, dans ces deux cas, est active et que justifier au bout du compte l'écriture par elle-même ne suffit pas. Pour qu'il y ait littérature, il faut qu'il y ait un sens à écrire, il faut qu'il y ait un contexte de réception, il faut qu'il y ait davantage qu'un flot irrépressible d'écriture à lâcher ou d'histoires à raconter. Un horizon plus large de sens est nécessaire, et nul doute qu'il y a lieu de s'inquiéter à ce sujet et de se demander si l'horizon de sens historique auquel nous nous sommes habitués, et particulièrement au Québec, est encore valide, opératoire, créateur.

Reprenons donc la question qui est posée, jusque dans l'hypothèse terminale, tragique, qu'elle suggère. Alors, puisque c'est mon rôle ingrat de lui offrir une réponse, je paraphraserai, comme bien d'autres avant moi, Mark Twain pour affirmer que l'annonce de la mort de la littérature québécoise est grandement exagérée. À première vue, je l'admets, l'affirmation paraît quelque peu gratuite. Elle a quand même en sa faveur, d'abord, un argument circonstanciel suggéré d'entrée de jeu par l'argumentaire de notre colloque : à savoir que la même hypothèse terminale a eu pour objet, ces dernières années (pour ne pas dire ces dernières décennies), des littératures autrement plus vastes et plus fortes que celle du Québec. Cette question a retenti, et à répétition : la littéra-

ture française est-elle morte ? La littérature américaine est-elle morte ? Et même, encore plus ambitieusement : *la* littérature est-elle morte ? Dans un article paru à l'été 2013 sur le site web *The Atlantic,* le critique Joel Breuklander a exprimé d'une manière mordante sa lassitude à l'endroit d'une telle question, d'ailleurs souvent transformée carrément en affirmation : oui, bien sûr, commente ironiquement le critique américain à même le titre d'un article, « Literature is dead (According to straight white guys at least) » (Breuklander, 2013). Je ne veux pas trop m'aventurer dans la voie, certes intéressante, des identités alternatives au canon établi (féministes, minoritaires, transgenres, postcoloniales, etc.) qui sont la référence implicite du propos de Breuklander et qui, depuis au moins trente ans, ont contesté de diverses manières un certain canon hégémonique. La question a déjà été largement débattue, il n'y a pas lieu d'y revenir ici, mais avant de poursuivre, j'ajouterai quand même deux remarques à ce sujet. La première est plutôt en forme de question : n'est-il pas vrai que l'élaboration moderne du concept d'une littérature québécoise « nationale » a été le fait, presque exclusivement, d'hommes blancs hétérosexuels et n'est-ce pas justement l'une des sources de son effritement ? Je ne réponds pas, je me contente d'insinuer… Deuxième remarque, mais en fait simple corollaire de la question précédente : il existe désormais d'autres *régimes d'historicité,* pour reprendre l'expression chère à Hamel, des régimes qui ont leur propre logique, leurs propres repères temporels et idéologiques, et dont on ne peut plus faire abstraction quand on parle de la littérature québécoise ou de toute autre littérature dite « nationale ». J'observe par exemple, dans un essai critique récent d'Evelyne Ledoux-Beaugrand, *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes,* une manière de construire le sens selon un autre tracé historique, structuré en trois étapes successives de l'affirmation féministe. Même si le corpus de l'essayiste est en l'occurrence beaucoup plus français que québécois, le récit qui le soutient et qui analyse le réinvestissement des figures familiales, après une phase de « sororité » agressive, trouve sûrement des assises au Québec, comme le montre par exemple l'essai de Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom,* sur les nouvelles figures de la paternité dans les romans et les récits des vingt dernières années. Reste à voir ce que fera surgir le livre de Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan,* qui annonce tout un parcours, bien différent de celui que suggère notre colloque[3].

---

3. Cet ouvrage de Smart est paru après la rédaction du présent texte et sa présentation sous forme de conférence.

Cela laisse quand même ouverte la question plus globale de la littérature québécoise, même si l'on pourrait soutenir que cette question n'a plus de sens. Tout de même, si cette littérature ne *meurt* pas, que lui arrive-t-il ? On pourrait répondre, d'une manière assez banale mais plus fidèle ou plus symétrique au titre fameux de Marcotte, que c'est *une littérature qui se défait.* Un verbe à ne pas entendre dans un sens principalement négatif : elle se « défait », c'est dire qu'elle se dénoue, se détisse, se disperse, elle est fuyante et poreuse, et elle a aussi, il faut le dire, de beaux retours. Je ne veux pas, encore une fois, sous-estimer ses ennemis et périls, dont les deux principaux, il me semble, sont la mondanité et la moralité. La mondanité tous azimuts, qui fournit aux écrivains de nombreux petits bonheurs narcissiques et sur laquelle un Alain Farah a choisi de surenchérir sur un mode à demi parodique, ce qui est aussi une façon de la réinvestir en littérature : c'est ce qu'il appelle « la mondanité du diable[4] ». Et puis il y a cet écueil peut-être encore plus dangereux : la moralité, qui guette toutes les pratiques artistiques contemporaines, et que visait implicitement un Marcotte moins jeune en déclarant, quitte à en choquer quelques-uns, que « la littérature est inutile » (Marcotte, 2009). La moralité, oui, qui nous enseigne que l'art et la littérature ont pour fonctions de donner des leçons, de nous sensibiliser au mal et de nous orienter plutôt vers le bien.

Et pourtant, malgré ces écueils et quelques autres non négligeables, la *littérature qui se défait* n'en signifie pas moins, du moins si l'on consent à se mettre à son écoute. Hors d'elle-même, elle circule dans les marges et les périphéries, elle n'a même peut-être plus que cela, les périphéries : les zones frontières et excentriques, les régions troubles, les cloisons protectrices ou non, les parois poreuses, les peaux enveloppantes ou déchirées, les blindages impossibles. Nous croyions avoir trouvé un centre et, pendant un certain temps, ce centre s'est appelé la ville. Je suis bien placé pour le savoir : avec mon ami et collègue, le même et unique Marcotte, et une équipe du tonnerre, nous avons voulu faire de Montréal un havre, un point d'arrivée, un foyer, une Mecque littéraire. Après avoir tenu *enfin* notre grand écrivain, nous proclamions avec d'autres que nous étions *enfin* arrivés en ville. Telle était la destination, peut-être même le terminus, et les terminus sont rarement des lieux bénéfiques pour la littérature.

Eh bien non, ce n'était pas si simple, et surtout pas à sens unique. Peut-être d'abord parce que Montréal, comme l'a fortement montré Sherry Simon,

4. Voir à ce sujet Farah (2013).

est moins un lieu qu'un mouvement, moins une habitation qu'une traversée des murs et des frontières, moins un point d'arrivée qu'un espace de transactions et de traduction. L'un des mots qui traduit le mieux notre conscience actuelle exprime aussi cette idée de traversée : c'est le mot *porosité,* qui suggère en même temps les notions de vulnérabilité et de protection. Nicoletta Dolce avait parlé d'une « porosité au monde », et ce terme revient d'une manière insistante dans l'un des essais les plus beaux et les plus suggestifs parus en 2014, *Ce que dit l'écorce,* de Nicolas Lévesque et Catherine Mavrikakis. « Frontières poreuses », « porosité psychique » : de telles formules parsèment le livre, qui évoque au passage le film de Pedro Almodóvar, *La peau que j'habite* (2011). La peau : notre écorce, notre première maison et, du même coup, notre expérience la plus intime de la périphérie poreuse, à la fois comme enveloppe protectrice et comme zone menacée, comme rempart, masque ou exposition, comme proximité et imminence des alentours, d'un dehors caressant ou agressant.

Quand je pense à ce qui s'est « défait » dans la littérature québécoise depuis quelques décennies, j'entends Samuel Archibald, l'auteur très remarqué d'*Arvida,* rapporter un propos de Gilles Lapouge où l'auteur évoque l'école de son enfance et le souvenir d'un de ses instituteurs. Celui-ci était entré un jour dans la classe en disant : « Aujourd'hui, je vais vous parler d'histoire, c'est-à-dire de géographie. » Je me demande si, à mesure que l'histoire s'est délitée et que le récit national a perdu de son hégémonie, l'histoire n'a pas été non remplacée, mais largement absorbée ou englobée par la géographie. La peau, comme surface et comme frontière, est déjà un premier accès à la géographie. En fait, nous habitons comme jamais auparavant, du plus près au plus loin, un monde territorial et géographique, et tout notre imaginaire contemporain est déterminé et obsédé par des espaces, des zones et des régions. Des plateformes nous donnent accès à des *sites* qui nous permettent de naviguer, des fenêtres dans des fenêtres ne cessent de s'ouvrir sur de nouveaux paysages, de nouveaux espaces à explorer. L'effraction, l'intrusion, le piratage comptent parmi les maux les plus démocratiques de l'époque actuelle, et l'on frémit de découvrir parfois, grâce à une nouvelle fenêtre fâcheusement agressive, que notre ordinateur est mal protégé. Toute notre vie privée a souvent la forme d'une géographie, d'un territoire à faire valoir et à défendre, et il se pourrait que le tatouage, devenu presque la norme, soit une manière de mettre en évidence les contours, la périphérie, en étalant arabesques, motifs et mots qui fournissent une couche protectrice, un territoire épidermique masquant du même coup une opacité intérieure, un centre inaccessible ou peut-être inexistant.

Mais il y a beaucoup plus vaste et souvent bien plus grave. Des frontières fermées et poreuses à la fois, des territoires qui cherchent à se défendre de l'intrusion des étrangers, ces autres que vous avez vus dans vos fenêtres à haute définition, tanguer trop nombreux dans des barques qui prennent l'eau et vont bientôt chavirer, ou que vous avez aperçus la nuit, à peine plus gros que des bestioles révélées par un infrarouge voyeuriste, tenter d'escalader un mur de dix mètres pour fuir des pays infernaux. Tous les réfugiés du monde en savent quelque chose : la vie est souvent, trop souvent, une question de géographie et de territoire – et l'un des plus grands malheurs qui soit est de tenter encore de sauver sa peau après avoir perdu son lieu, son quartier, sa ville, son village, sa ferme, son espace vital.

Je ne m'étendrai pas ici sur le fait que la plupart de nos soucis écologiques concernent l'aménagement, la protection des territoires et des paysages – ni sur le fait que c'est aussi la dimension territoriale qui ne cesse de définir, et plus que jamais en fait, nos rapports avec les Amérindiens. Face aux chroniques d'une fin annoncée, souvent terriblement crédibles, est-il surprenant que nous n'en ayons que pour les peaux, les espaces, les espaces à protéger (terrains ou quartiers urbains, terres agricoles, milieux humides, forêts, fleuve), et que nous ressemblions parfois à des réfugiés de la géographie ? Je trouve révélateur que la thèse de Lambert, évoquée plus tôt, n'aspire à se dégager des lectures historicistes de la littérature québécoise, y compris de leurs « voies négatives », que pour s'engager par la suite sur un terrain que l'auteur espère le plus vierge possible, celui du paysage et de l'« empaysagement ».

Toute une littérature, surtout depuis le début des années 2000, se caractérise par une frénésie et un lyrisme géographiques, particulièrement en termes de périphéries, de zones excentriques et souvent frontalières, qu'on aime appeler régions, et qu'on devait peut-être aussi appeler banlieues. Car « la banlieue est partout », écrivent avec un certain sourire Pierre Lefebvre et Marie Parent dans *Liberté,* « à la ville, à la campagne et évidemment en banlieue » (2013 : 11), un propos tenu à l'ouverture d'un dossier consacré à cette réalité périphérique souvent objet de mépris. Dans son roman *Le rang du cosmonaute,* Olga Duhamel-Noyer leur donne raison en situant son personnage principal, Youri, et sa compagne dans une zone forestière éloignée du Nord où ils fréquentent une petite ville, Bernard-Station, qui a des allures fortement banlieusardes : « L'agglomération où ils se trouvent est quand même suffisamment grosse pour que le boulevard, avec les allées et venues des voitures, esquisse un espace public […]. Au centre commercial du boulevard, le bar-salon est comme tous

les bars-salons en périphérie urbaine ou en région» (2014 : 17). La périphérie renvoie au lointain et, pourtant, elle est en même temps une figure de la proximité, rien ne ressemblant autant à une banlieue qu'une autre banlieue, mais toutes les périphéries, y compris celles qui se situent en dehors du territoire québécois, s'insèrent en fait dans un continuum qui donne aux plus lointaines des allures de proximité et de familiarité, au contraire de l'exotisme qui est sans doute devenu aujourd'hui une catégorie morte, sinon pour les catalogues et dépliants touristiques. De ce point de vue, il se pourrait qu'il n'y ait plus que des régions, d'Arvida à Bay City, de Saigon à Granby, de Port-au-Prince à Rivière-du-Loup, de Savannah à Winnipeg, de la Petite-Italie à Tête-à-la-Baleine, de Berlin à Bernard-Station en passant par Uashat-Maliotenam, par des campagnes troubles où se côtoient les potagers et les « cours à scrap », et par des forêts d'épinettes sillonnées de chevreuils et de « bulldozers » sans pitié et autres machines bouffeuses de nature. Régions d'une conscience du présent et d'une mémoire effritée, mouvante, en mal de lieux à réinvestir.

Il y a de nombreuses romancières et de nombreux romanciers dans l'énumération que je viens de dérouler, et sans doute en reconnaîtrez-vous plusieurs. Il est révélateur, à tout le moins, que certaines des fictions qui ont le plus marqué le début de ce siècle – du *Nikolski* de Nicolas Dickner à *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier, du *Bon usage des étoiles* de Dominique Fortier et du *Ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis au *Arvida* de Samuel Archibald – se caractérisent par une certaine passion géographique, une pratique des périphéries qui permet de tisser des récits où s'entremêlent le documentaire et le mythique, la catastrophe et l'euphorie, l'intime et le grandiose. Banlieue ou zone frontalière, la périphérie est une zone active, instable, souvent un peu perverse. Jacques Ferron, plus futé qu'un renard, avait bien senti à quel point la banlieue (que j'ai appelée naguère son « petit Farouest » – Nepveu, 2004) était riche en *dévoiements* de toutes sortes – et l'on peut d'ailleurs noter que cette référence topologique se trouve relancée aujourd'hui chez un Michael Delisle, dont le territoire de prédilection est la ville de Jacques-Cartier, la même que chez Ferron, entre la faussement noble rue Fontainebleau et un boulevard Taschereau bordé de motels et de bars-salons minables et interlopes[5].

L'erreur serait de croire que la région, qu'elle soit proche ou lointaine, banlieue, zone nordique ou carrément exo-topique, serait un espace atemporel,

5. Voir notamment son roman *Le feu de mon père* (2014).

anhistorique, un espace à la mémoire courte ou abolie. Bien au contraire, tout indique que ces zones limitrophes sont propices à des réinvestissements mémoriels et, notamment, à des récits qui mettent en jeu le passé familial, la filiation et la généalogie. J'ai noté plus tôt l'importance et l'attrait de ce motif de la filiation dans la littérature féministe actuelle et dans les lectures qu'on en propose. Mais ce motif est à vrai dire omniprésent dans la littérature des quinze dernières années et vous savez que *Nikolski* déployait, à partir d'une boussole détraquée pointant vers l'Alaska, tout un imaginaire paternel et maternel englobant aussi bien l'Acadie que les Prairies canadiennes. On peut en dire autant du roman de Catherine Leroux, *Le mur mitoyen,* qui étale une géographie particulièrement vaste et dans lequel l'un des personnages principaux, Simon, part en quête d'un père disparu jusqu'en terre mexicaine. De même, l'anthropologue un peu cosmonaute que met en scène Duhamel-Noyer dans la forêt nordique ne se trouve pas dans cette région éloignée seulement pour étudier la forêt, mais également pour retrouver dans ces lieux périphériques la mémoire d'un père avec lequel il y a vécu jadis, parmi les Amérindiens et les marginaux, et qui l'a un jour chassé de la maison avant de mourir, sauvage et misanthrope, dans des circonstances tragiques.

La généalogie est rarement quelque chose de pur et de linéaire dans de tels récits, comme dans ceux de Mavrikakis. La mémoire déterre des histoires troublantes, des animaux mythiques, des ascendances déviantes, comme chez Archibald, trafiquantes et pirates comme chez Dickner, et même les *Atavismes* dont parlent les nouvelles de Raymond Bock ont quelque chose de grimaçant et de tordu, butent sur une histoire peu transmissible et poussent l'un des personnages, professeur d'histoire justement, jusqu'au bord d'un suicide qui lui donnerait une sorte d'ubiquité géographique, de sorte qu'« une partie de lui dormirait quelques centenaires dans l'inlandsis du Groenland et qu'une autre se reposerait dans une fosse abyssale de l'océan Indien », tandis que devenu océan et eau de pluie, « il irriguerait les récoltes dans les grandes prairies américaines » (Bock, [2011] 2013 : 146).

Oui, décidément, à travers cette grande dérive géographique, quelque chose se dit des « atavismes », de la filiation et de la transmission, et l'on voit de jeunes poètes comme Mahigan Lepage, dans *Relief,* ou encore François Turcot, dans *Mon dinosaure,* explorer les territoires d'une paternité comme avalée par le paysage, engluée dans une topologie et une géologie d'une rare âpreté : pays de gadoue et de glace, de forêt ravagée par des monstres d'acier aux confins de la rivière Patapédia, où le « Père fondateur » de Lepage s'est enlisé, est devenu lui-

même neige et roc pour la suite des siècles de l'hiver. Chez Turcot, on retrouve une géographie insituable, ou plutôt une géologie des profondeurs, sous le ciel blanc de janvier, entre carrière et cratère, et un père préhistorique, enfoui, que le fils cherche en parcourant des régions dévastées et des villages engloutis : « Au ras des collines / ma camionnette rôdait // jamais l'incertitude / des paysages n'avait été / telle / les noms des rues / comme des histoires / de famille / s'éparpillaient […] / aux carrefours routiers il n'y avait plus / de grands récits » (Turcot, 2013 : 108).

* * *

Suis-je en train, au bout du compte, de proposer une lecture optimiste de la littérature québécoise contemporaine, de suggérer que cette géographie des confins – cette exploration des étendues et des sols, frénétique, âpre, tantôt euphorique, tantôt sombre et tourmentée, et qui ouvre si souvent tout un espace de mémoire personnelle, d'ascendances et de filiations – est le pur indice d'une vitalité, la preuve que tout va pour le mieux en cette littérature dite québécoise d'aujourd'hui ? Bref, est-ce peut-être tout simplement la reconduite d'une vision euphoriquement postmoderne ? J'entends au passage le propos, plus sociologique que littéraire il est vrai, de mon ami Jonathan Livernois au sujet du territoire comme refuge, dans son dernier essai, *Remettre à demain.* Il y commente alors le livre d'un jeune militant du mouvement étudiant de 2012 parti s'installer dans la forêt des Laurentides après que la fièvre militante s'est refroidie, et il a cette remarque : « Voilà le narrateur qui sacre son camp pour construire sa cabane à l'abri de l'Histoire, comme beaucoup de personnages littéraires québécois, d'ailleurs. Si cela est encore possible, c'est justement parce que le territoire donne l'impression d'être en dehors du temps, immuable » (2014 : 105). Ce constat acerbe, il faut préciser qu'il est nourri non pas par l'idée que l'Histoire aurait perdu toute direction, mais plutôt par la thèse selon laquelle nous, Québécois, serions depuis le XIXe siècle des adeptes de l'inachèvement et de la temporisation. Le mouvement étudiant serait de ce point de vue semblable au mouvement indépendantiste : resté en suspens plutôt que d'être poursuivi jusqu'à son terme.

Il m'apparaît qu'une certaine lecture de la littérature contemporaine au Québec incite à voir les choses un peu autrement. D'abord, parce que le récit de l'incomplétude et de l'inachèvement semble peu opérant dans les fictions actuelles et risque d'être peu opératoire dans les lectures qu'on en propose.

Beau sujet de débat! Ensuite, parce que le motif d'un territoire ou d'une géographie-refuge n'est que l'une des composantes d'une configuration beaucoup plus large qui suppose l'exploration de lieux ou d'histoires oubliées, de mémoires fragmentaires qui viennent de souvenirs personnels (enfance et jeunesse), mais aussi de l'histoire collective. Cela est vrai aussi pour des raisons sociologiques: la mémoire des régions (Saguenay, Abitibi, Bas-du-Fleuve et Côte-Nord, Cantons-de-l'Est, etc.) est portée par des écrivains de 40 ans qui, installés en ville, réinvestissent et réinventent leur pays natal par l'écriture. C'est évidemment aussi le cas, très fréquemment, chez des auteurs nés à l'étranger, que ce soit par exemple Kim Thuy, Dany Laferrière, Ook Chung ou Edem Awumey.

Il n'empêche que la fréquentation frénétique des périphéries et le chassé-croisé géographique, à l'échelle du continent et même de la planète, courent parfois le risque de ressembler à une fuite, par rapport à ce que j'aime appeler le monde proche. Un critique du *Devoir* a évoqué un courant néo-exotique friand de contrées lointaines servant de décors de carton-pâte à des fictions qui ne seraient que des exercices de style. Il y aurait beaucoup à dire sur cette chronique de Christian Desmeules (nourrie par Louis Cornellier), et je ne peux me prononcer sur les œuvres qui appuient ici le propos, mais je trouve quand même qu'il serait tout à fait réducteur et injuste de caser dans cette catégorie les romans brésiliens de Pierre Samson ou le roman russe de Perrine Leblanc et d'y voir le pur indice d'« un imaginaire exilé et névrosé » (Desmeules, 2014: F3).

Il y a un problème bien plus grave, à mon avis, qui devrait nous concerner au premier chef, en tant que lecteurs chargés de créer du sens et de transmettre des lectures porteuses de sens. Le petit texte paniqué de Turcotte que je citais au début était éloquent à ce sujet: « J'ai conclu avec un ami poète qu'on écrivait désormais pour rien. » Ce sentiment d'une absence de raison d'être et de destination aurait sans doute paru étonnant et très étranger aux écrivains québécois de 1965. Le « nous » d'Éthier-Blais et même celui de Marcotte, beaucoup moins préhensile, supposaient évident que les textes lus avaient pour destinataires non seulement des sujets lecteurs, mais également une communauté réceptive, ayant une certaine cohésion (même si l'on pourrait insinuer que cette cohésion était déjà un peu chimérique).

Les analyses à ce sujet, vous les connaissez déjà: fragmentation des publics, pluralisme idéologique et vicissitudes de la critique médiatique, mis en lumière

avec précision et clairvoyance par Catherine Voyer-Léger dans son ouvrage *Métier critique* (2014), un essai qui plaide aussi en faveur d'une critique de la culture, fondée sur des savoirs, des connaissances, une mémoire. En tant qu'universitaires, nous devons également, me semble-t-il, poser la question de la transmission et de la destination. Or, force est de constater que les manières de lire, très savantes et sophistiquées, que nous avons développées depuis les années 1960 ont très peu et souvent pas du tout filtré dans la culture et chez le public lecteur même cultivé. Hors de notre sphère somme toute restreinte, on lit encore, très généralement, d'une manière anecdotique, psychologisante, sur un fond de mondanité à forte teneur biographique et de moralité bien-pensante. Ce fait me paraît indubitable : de tous les savoirs scientifiques contemporains, y compris les sciences humaines aussi bien que les sciences de la nature, aucune peut-être n'est si peu parvenue à se diffuser et à se vulgariser. Répondre à cela que nous formons à l'université des étudiants de premier cycle et des professeurs de cégep qui sont eux-mêmes des relayeurs est sans doute loin d'être négligeable, mais est-ce suffisant ? Cette question, je me la pose aussi à moi-même. Il faut proposer de nouvelles lectures, de nouveaux récits, de nouveaux éclairages – entre autres sur ce qui s'est écrit depuis une trentaine d'années, même si la masse et la variété peuvent effrayer et qu'il est facile de baisser les bras. Cela se fait notamment dans la perspective féministe, mais trop peu, et je dois constater avec regret, y ayant d'ailleurs moi-même contribué, que Miron sert aujourd'hui de bouée de sauvetage à de nombreux lecteurs ordinaires, non spécialisés, qui trouvent dans cette figure devenue mythique le réconfort d'un sens historique qui leur paraît clair et univoque.

Mépriser les lecteurs ordinaires n'est ni une avenue praticable ni une solution. Chose certaine, si la philosophie est souvent parvenue, ces dernières décennies, à descendre dans la rue, on peut se demander pourquoi le savoir littéraire parvient si peu à faire de même. S'il y parvenait, peut-être serait-ce justement pour poser, à travers les œuvres, une question philosophique troublante : pouvons-nous habiter et penser un monde dont, au contraire du Dieu infini de Pascal, *le centre est nulle part et la circonférence partout* ? C'est un problème universel mais aussi, bien sûr, un problème québécois. La géographie qui se déploie à partir de notre peau jusqu'aux confins des territoires ne nous sauve de rien, et surtout pas du danger de la discontinuité et de l'oubli. En qualifiant d'odyssée spirituelle *Une littérature qui se fait,* Dion suggérait entre autres choses que la lecture vraie est toujours une aventure de l'esprit et une lutte contre l'oubli (de soi et du monde). Quand je lis certaines pages très belles, magnifiques

même, d'écrivains québécois contemporains, j'ai du mal à ne pas partager sinon le désabusement momentané, du moins l'inquiétude de Turcotte. J'ouvre un recueil de poèmes paru en 2011 et je lis :

> Je ne dirai rien. J'enfoncerai mon étoile sous le poids des arbres et des trains de guerre, je la cacherai dans *Le livre des mères* où la mélancolie se mélange aux cendres et devient chaleur. Je resterai tête morte, nuage, troupeau aveugle, j'avancerai dans le fleuve et lui volerai ses prières. Je mangerai le corps de la nuit (Jutras, 2011 : 49).

Je relis cette page de Benoit Jutras et je tremble en me demandant si une telle page écrite en lettres incandescentes pourrait avoir été écrite « pour rien » et sombrer peut-être dans l'abîme de l'indifférence et de l'amnésie, ne jamais s'inscrire dans aucun récit, pas même dans une histoire – ou quelque paysage de la douleur qui mériterait sans doute d'être décrit et pensé, tellement cette douleur est intense et brûlante dans tant de poèmes et d'autres écrits contemporains. Une histoire – ou plutôt une *géographie* des périphéries, des filiations, des douleurs : cela ressemble à un programme. C'est seulement ma manière de conserver quelque part l'inspiration, l'esprit d'une *littérature qui se fait.*

BIBLIOGRAPHIE

ARCHIBALD, Samuel (2011), *Arvida,* Montréal, Le Quartanier.

ARSENAULT, Mathieu (2014), *La vie littéraire,* Montréal, Le Quartanier.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise,* Montréal, Boréal.

BOCK, Raymond ([2011] 2013), *Atavismes,* Montréal, Boréal.

BREUKLANDER, Joel (2013), « Literature is dead (According to straight white guys, at least) », *The Atlantic,* 18 juillet, http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/literature-is-dead-according-to-straight-white-guys-at-least/277906/

DELISLE, Michaël (2014), *Le feu de mon père,* Montréal, Leméac.

DESMEULES, Christian (2014), « Les nouveaux exotiques », *Le Devoir,* 27 et 28 septembre, p. F3.

DICKNER, Nicolas (2005), *Nikolski,* Québec, Alto.

DION, Robert (1999), « *Une littérature qui se fait* (1962) de Gilles Marcotte. La critique des commencements », dans François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois,* Québec, Éditions Nota bene, p. 57-74. (Coll. « Les Cahiers du CRELIQ ».)

DOLCE, Nicoletta (2012), *La porosité au monde : l'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland,* Québec, Éditions Nota bene.

DUHAMEL-NOYER, Olga (2014), *Le rang du cosmonaute,* Montréal, Héliotrope.

ÉTHIER-BLAIS, Jean (1965), « *Prochain épisode,* Hubert Aquin », *Le Devoir,* 13 novembre, http://www.ledevoir.com/histoire/90ans/90_aquin.htm

FARAH, Alain (2013), « Mondanité du diable », *Nouveau Projet,* n° 4 (automne-hiver), p. 93-99.

FORTIER, Dominique (2008), *Du bon usage des étoiles,* Québec, Alto.

HAMEL, Jean-François (2005-2006), « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre-jour,* n° 8 (hiver), p. 103-118.

JALBERT, Martin (2011), *Le sursis littéraire. Politique de Gauvreau, Miron, Aquin,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)

JUTRAS, Benoit (2011), *Verchiel,* Montréal, Les Herbes rouges.

KUNDERA, Milan (1993), *Les testaments trahis,* Paris, Gallimard.

LAMBERT, Vincent (2013), « Des poèmes à l'âge de l'irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français (1860-1930) ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

LAROSE, Jean ([1962] 1994), « Préface », dans Gilles MARCOTTE, *Une littérature qui se fait,* Montréal, Bibliothèque québécoise.

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne (2013), *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes,* Montréal, Éditions XYZ.

LEFEBVRE, Pierre, et Marie PARENT (2013), Présentation du dossier « Tous banlieusards. Hégémonie d'un idéal urbain », *Liberté,* n° 301 (automne), p. 11.

LE MOYNE, Jean (1961), *Convergences,* Montréal, HMH.

LEPAGE, Mahigan (2011), *Relief,* Montréal, Éditions du Noroît.

LEROUX, Catherine (2013), *Le mur mitoyen,* Québec, Alto.

LÉVESQUE, Nicolas, et Catherine MAVRIKAKIS (2014), *Ce que dit l'écorce,* Montréal, Éditions Nota bene.

LIVERNOIS, Jonathan (2014), *Remettre à demain,* Montréal, Boréal.

MARCOTTE, Gilles ([1962] 1994), *Une littérature qui se fait,* Montréal, Bibliothèque québécoise.

MARCOTTE, Gilles (2009), *La littérature est inutile,* Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

MAVRIKAKIS, Catherine (2008), *Le ciel de Bay City,* Montréal, Héliotrope.

NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel,* Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)

NEPVEU, Pierre (1998), *Intérieurs du Nouveau Monde,* Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

NEPVEU, Pierre (2004), « Le petit Farouest de Jacques Ferron », dans *Lecture des lieux,* Montréal, Boréal, p. 77-102.

NEPVEU, Pierre (2015), *La dureté des matières et de l'eau,* Montréal, Éditions du Noroît.

SAINT-MARTIN, Lori (2010), *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

SAUCIER, Jocelyne (2011), *Il pleuvait des oiseaux,* Montréal, XYZ.

Simon, Sherry (2008), *Traverser Montréal. Une histoire culturelle de la traduction,* Montréal, Fides.

Smart, Patricia (2014), *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan. Se dire, se faire par l'écriture intime,* Montréal, Boréal.

Turcot, François (2013), *Mon dinosaure,* Chicoutimi, La Peuplade.

Turcotte, Élise (2014), [publication privée, page de l'auteure], août, *Facebook,* https://www.facebook.com/elise.turcotte.1

Voyer-Léger, Catherine (2014), *Métier critique,* Québec, Septentrion.

APRÈS *L'ÉCOLOGIE DU RÉEL* : DEUX LECTURES CONTEMPORAINES SUR LA MORT DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Jonathan Livernois

Université Laval

Par-delà l'enthousiasme des années 1980 pour la littérature migrante, le postmoderne et la pluralité des centres qui rendent caduque l'unité de la littérature québécoise, Pierre Nepveu, dans *L'écologie du réel,* a su voir plus large que sa seule époque. Il a ainsi montré que la littérature depuis au moins les années 1960 n'avait jamais été véritablement québécoise. L'affirmation, provocatrice, semblait aller contre le bon sens. Bien sûr, il y avait eu et il y avait une littérature au Québec, mais on pouvait à bon droit s'interroger sur l'épithète *québécoise*. À en croire Nepveu, cette littérature s'était construite en se projetant hors d'elle-même et sans jamais y arriver parfaitement, l'épuisement s'installant, paradoxalement, à demeure. D'où l'idée d'une littérature postquébécoise, « ce qui signifie, écrit Nepveu, non pas une négation du “québécois”, mais sa mise en abîme, son épuisement, sa catastrophe créatrice ». Il ajoute :

> Aux yeux des écrivains de la Révolution tranquille, la littérature « canadienne-française » témoignait, plus ou moins passivement, de la réalité (exemple : Saint-Denys Garneau, comme symptôme de notre impuissance). La littérature « québécoise » elle, *transforme,* ou veut transformer, la réalité. Elle est portée par une sorte de mythe faustien où s'affirment les infinies possibilités de développement du moi (individuel et collectif) mais où, du même coup, […] se pose l'exigence d'une perpétuelle et infinie destruction ([1988] 1999 : 18-19).

Il y a sans doute ici quelque chose de Maurice Blanchot (l'écrivain a eu une influence certaine sur Nepveu), qui écrivait dans *L'écriture du désastre* : « Écris

pour ne pas seulement détruire, pour ne pas seulement conserver, pour ne pas transmettre, écris sous l'attrait de l'impossible réel, cette part de désastre où sombre, sauve et intacte, toute réalité» (1980: 65). «Création/destruction» (Nepveu, [1988] 1999: 19): la littérature touche le réel, le vrai, elle l'engendre, même, mais elle se nie à mesure, défait ce qu'elle a construit. Nepveu parle bien de cette «catastrophe créatrice» ([1988] 1999: 16), de la littérature «qui n'existe peut-être vraiment, comme pratique spécifique, qu'à partir du moment où elle peut imaginer sa propre mort, prévoir le jour où elle deviendra inutile» ([1988] 1999: 23).

Le général Franco nous l'a enseigné, en d'autres temps: la mort peut prendre son temps et l'agonie peut se prolonger. William Marx, dans *L'adieu à la littérature,* rappelle d'ailleurs que «depuis l'époque de Rimbaud, Valéry et Hofmannsthal, le temps des adieux fait montre d'une merveilleuse capacité à se prolonger indéfiniment» (2005: 172). Ce que Marx nomme «l'hyperconscience morbide» de la littérature en sursis permettrait à celle-ci de révéler, dans une sorte de baroud d'honneur qui se prolonge, toutes ses possibilités. On en revient à Nepveu et à la littérature québécoise: «Il est vrai que cette attente peut être une splendeur: l'apothéose de qui se sait condamné et brûle sa vie par tous les bouts» ([1988] 1999: 24).

La question que je me pose ici est fort simple: ce récit de la mort en sursis de la littérature québécoise, décliné selon différentes esthétiques (de la fondation, de la transgression et de la ritualisation), tient-il encore la route, près de trente ans après *L'écologie du réel*? Martin Jalbert, dans *Le sursis littéraire* (2011), réactualise certes, et de manière convaincante, les thèses de Nepveu, en proposant une lecture politique de Claude Gauvreau, de Gaston Miron et d'Hubert Aquin. Mais d'autres récits sont aussi possibles. Des récits qui constatent que la littérature a fini d'agoniser, que les cartouches sont épuisées. Des récits que je veux mettre ici en relief. Je m'attacherai ainsi à deux lectures contemporaines de l'histoire littéraire québécoise, qui pourraient être vues comme allant au bout de la catastrophe créatrice. La première (2003) est de François Ricard et a été qualifiée par l'essayiste lui-même de «variation délirante» sur une idée de Pierre Nepveu. La seconde est tirée de l'essai récent de Simon Nadeau, *L'autre modernité* (2013), charge à fond de train contre le «nous» québécois de la Révolution tranquille. Réflexion atypique, déstabilisante, qui permet néanmoins d'imaginer un autre récit de l'histoire littéraire québécoise, marqué au coin par la mort de la littérature, déjà advenue au moment où s'emballe la littérature postquébécoise selon Nepveu.

UNE POSTLITTÉRATURE QUI EST AUSSI UNE PRÉLITTÉRATURE

Dans un texte paru en novembre 2003 dans *L'Inconvénient,* Ricard fait son miel de l'idée de littérature postquébécoise développée dans *L'écologie du réel.* Mais il va plus loin que Nepveu : tout en se disant prudent (il parle bien d'une « variation délirante »), le critique de McGill se demande si la littérature québécoise d'aujourd'hui n'est pas « une littérature d'où la littérature elle-même se serait absentée » (2003 : 69). Il écrit :

> Au Québec, la période littéraire qui commence vers 1980 et s'étend jusqu'à aujourd'hui est précédée par une dizaine d'années de remise en question, voire de démolition pure et simple. Inspiré prétendument par le désir d'un « renouveau », ce mouvement a pris pour cible non seulement la définition et les enjeux de la littérature québécoise, comme l'a bien vu Pierre Nepveu, mais aussi, plus largement, la nature et les possibilités de la littérature tout court, qui est sortie de là dépouillée de ses repères séculaires et de l'essentiel de sa légitimité (2003 : 72).

On ne parlera donc plus de littérature postquébécoise mais carrément de postlittérature. L'idée n'est pas nouvelle, certes, et Ricard l'avait déjà énoncée en 1988 dans la défunte revue suisse *Écriture*. Il y insistait d'abord, comme Nepveu, sur le problème soulevé par l'épithète *québécoise,* constatant le grand éclatement de cette littérature et la perte de son caractère spécifique, ne se distinguant plus vraiment des autres littératures occidentales. Mais plus encore, en évoquant une « désautonomisation » de la littérature et son intégration aux « circuits de l'économie et de l'industrie de la communication », Ricard se demandait si ce n'était pas l'heure de « l'après-littérature » (Ricard, 1988 : 16 et 18). Cette désautonomisation, référence étrange chez un littéraire qui n'est pas tout à fait bourdieusien, signifie-t-elle que la littérature est retournée à l'âge de sa prétendue dépendance envers des forces exogènes, qu'elles soient économiques ou idéologiques ? Faut-il ainsi imaginer les discours littéraires renouer avec l'esprit d'avant l'indépendance littéraire du *Nigog,* en 1918 ? À moins qu'il faille remonter à Émile Nelligan ? Ou plus loin ? Mais où, exactement ? Chose certaine, la postlittérature pourrait bien être, paradoxalement, un état qui rappelle l'avant-littérature, dans sa perspective occidentale – ou française, ce qui revient au même. On se souviendra que Roland Barthes marquait d'une pierre blanche le milieu du XIXe siècle, tandis que la forme littéraire devenait objet, « indépendant de son économie et de son euphémie », c'est-à-dire un « langage consistant, profond, plein de secrets, donné à la fois comme rêve et comme

menace» (Barthes, [1953] 1972: 8). Rêve et menace: c'est ce que Ricard semble pointer du doigt.

Une fois la mort de la littérature bel et bien déclarée dans le contexte québécois, il est normal pour Ricard de s'interroger sur ce qui a bien pu l'achever. Dans son texte de 2003, il désigne la décennie 1970 comme la grande responsable. À l'en croire, la littérature québécoise vivait alors une «période assez morose». Celle-ci était angoissée et obnubilée par l'idée de bilan, de retour réflexif sur ce qui venait de passer – à savoir la Révolution tranquille et son effervescence littéraire. Il est vrai, comme le constate Ricard, que l'on ne compte plus les parutions de dictionnaires (pensons au *Dictionnaire des œuvres littéraires au Québec,* dont le premier tome paraît en 1978), d'anthologies (Gilles Marcotte, *Anthologie de la littérature québécoise,* 1978-1980), de bilans (pensons aux numéros spéciaux de *Maintenant,* d'*Études françaises,* de *Liberté* et du *Magazine littéraire*), de rééditions de textes *in extenso* du XIXe siècle aux idéologies les plus diverses, chez Réédition-Québec et dans la collection «Trésors du patrimoine québécois» de Leméac, notamment. Si l'on suit son hypothèse, c'est bel et bien un climat de «fin de shift» qui s'installe chez les écrivains, lesquels doivent par toutes sortes d'autocritiques et de remises en question de la littérature «hâter fébrilement ses propres funérailles», dit Ricard (2003: 71).

Mais quelle est exactement l'identité de cette littérature morte et enterrée? Celle de la Révolution tranquille? Ricard semble suggérer autre chose. Quelque chose qui n'est pas tant une période circonscrite de l'histoire littéraire québécoise qu'une représentation anhistorique et pas particulièrement québécoise de la littérature. Une vision qui rappelle bel et bien cette idée de «rêve et de menace» évoquée par Barthes. Dans le passage de Ricard cité plus haut, on aura noté les «repères séculaires» de cette littérature d'avant. Il la décrit encore comme «*ancienne,* parfaite, admirable», se dressant «devant le débutant comme un massif qui à la fois l'encercle, le domine et le protège» (2003: 73; je souligne). Une dizaine d'années plus tard, dans son recueil d'essais *Mœurs de province* (2014), il traitera de nouveau de cette «province parallèle, un espace, une marge (de plus en plus infime mais d'autant plus précieuse) d'*ancienneté,* de silence et de cette réserve de l'âme d'où surgit l'ironie autant que la pitié, le rire autant que la mélancolie» (2014: 115; je souligne). L'essayiste insiste donc sur le caractère ancien de cette littérature *d'avant.* Est-ce de littérature canadienne-française qu'il est question, ici? Il est vrai que çà et là transparaissent quelques traces d'une nostalgie mêlée d'ironie, notamment à propos de l'Académie canadienne-française, tandis que Ricard se souvient d'avoir assisté à

la réception de Jean Éthier-Blais en 1971 – « Tout cela était risible et charmant, doucement intemporel, mais c'était encore, comment dire, une vraie académie, ou du moins l'imitation d'une vraie académie » (2014 : 35). Il choisit aussi délibérément d'utiliser le mot « province », à la fois balzacien et canadien-français, mais également, de manière ironique, ferronien. Cela dit, de manière générale, Ricard ne traite pas de la littérature canadienne-française d'ancien régime. Il parle d'un état ancien. Celui d'avant les funérailles quotidiennes, qui ont ramené à la case départ. Au bout du chemin, la littérature n'est plus seulement postlittéraire ou postquébécoise : elle est préquébécoise ou, mieux encore, prélittéraire. Ce pré- n'est pas un retour avant le Québec, avant le Canada français, avant 1860, avant 1760 ou même avant Jacques Cartier. C'est bien plutôt une posture face à la volonté de transformer le réel et de faire « œuvre » littéraire.

Si Ricard croit que le passage au post- (ou au pré-) se situe quelque part pendant les années 1970, tandis que la « nouvelle écriture » bat son plein – à tout prendre, l'essayiste de McGill n'est pas très loin de son ancien collègue de *Liberté,* Jean Larose, attaquant autrefois de manière vigoureuse *La Barre du jour* et *La Nouvelle Barre du jour* –, Nadeau, quant à lui, va plus loin. À lire son essai *L'autre modernité,* on a l'impression d'une rupture nette dès les années 1960. Celle-ci semble consommée au moment où se développe, paradoxalement, ce que Nepveu nomme, dans *L'écologie du réel,* l'esthétique de la fondation. Pour mémoire :

> […] dans cette position qui renvoie principalement aux années soixante, la littérature donne le réel comme exigence, un impératif originaire : commencer, naître, créer – mais elle ne parvient à le fonder qu'à travers une représentation du manque, de l'exil, de la folie. La fondation se découvre d'emblée, « toujours-déjà », comme dé-fondation, comme entrée dans le champ esthétique du paradoxe, du ratage, de l'aporie (Nepveu, [1988] 1999 : 212).

Fils de trame et fils de chaîne, ouvrage fait et ouvrage défait : ce qui inaugure la littérature québécoise, réclamée et fondée au milieu des années 1960, est-il contraire à la vraie modernité ? L'ouvrage est-il, surtout, mortifère ?

LE PRÉQUÉBÉCOIS CHEZ SIMON NADEAU

Nadeau semble loin du sursis créateur d'une littérature qui se fait et se défait sur le long terme. La démarche de l'essayiste surprend, d'autant que la littérature québécoise n'avait pas encore subi, du moins de manière aussi affirmée,

ce que les champs politique, sociologique ou économique vivent depuis une vingtaine d'années au Québec : des remises en question de tous ordres de l'ancien régime ; de ce qu'a été, exactement, la Révolution tranquille ; de la manière selon laquelle la modernité a pris d'assaut les courtines de la réaction. Certes, si certains mythes devaient être jetés au sol – la Révolution tranquille n'est pas tombée sur le Québec le 22 juin 1960, en fin de soirée –, force est de constater que la voie est aussi libre pour un retour à un Canada français qui a parfois l'allure d'une image d'Épinal. Sans qu'il faille taxer l'homme de conservatisme culturel (ce qui serait faux), on rappellera la proposition de Daniel Jacques qui, quelque temps après la défaite péquiste de 2014, proposait une sortie de piste pour le Québec :

> Mais qu'est-ce donc, enfin, que revenir à ce pays réel ? La réponse à cette question ne peut qu'être brutale pour celui qui a espéré que le Québec devienne une nation, au sens proprement politique : cela signifie que notre tâche consiste désormais à redevenir des Canadiens français, ce que d'ailleurs les Québécois n'ont jamais cessé d'être, si ce n'est dans leur imaginaire. Après tout, n'avons-nous pas, souverainement, choisi de demeurer des Canadiens parlant français ? Revenir au pays réel, dès lors que la promesse du pays rêvé s'efface dans les consciences, c'est, par conséquent, adopter une politique plus réaliste, en accord avec les possibilités d'action effective, une politique qui tienne compte que notre seul pays véritable est le Canada (2014 : A9).

Ce que Nadeau propose n'est pas tout à fait de la même eau, mais lui aussi cherche à remonter en amont, avant le passage de la littérature canadienne-française à la littérature québécoise. Il s'agit, selon des modalités différentes, d'une autre littérature préquébécoise, cette fois au sens où le qualificatif « québécoise » est associé à la fondation, à la volonté de transformer le réel. C'est là un grand récit, comme l'écrit Nepveu : « La Révolution tranquille a été, esthétiquement et littérairement, l'histoire d'une pseudo-épopée, d'une poursuite du réel et du vrai ayant les accents lyriques, et parfois bibliques [...] d'une grande célébration, mais débouchant à tout moment sur un constat de dégradation ou même sur la négation du réel » ([1988] 1999 : 19). Nadeau, dans *L'autre modernité,* refuse justement de suivre le chemin de cette grande célébration.

Le jeune essayiste considère que la Révolution tranquille a tout concédé à un « néo-collectivisme de gauche », ce qui explique que « la pensée libre, émancipée de la *collectivité,* n'est pas la bienvenue dans la culture au Québec » (2013 : 15). Au contraire, la modernité au Québec, telle qu'on la conçoit, s'est embour-

bée et a écrasé l'individu sous un « nous » unanime. Voilà des propos qui pourraient bien constituer une sorte de réactualisation de la philosophie de Nicolas Berdiaeff, de Jacques Maritain, ou même d'une *Nouvelle Relève* revivifiée. D'ailleurs, Hector de Saint-Denys Garneau occupe une place de choix dans l'essai de Nadeau, comme si ce dernier trouvait là les attaches nécessaires pour imaginer une littérature non compromise avec le nationalisme ambiant, son « nous » par trop englobant. Façon de remonter en amont des années 1960, aussi, le poète de *Regards et jeux dans l'espace* n'étant pas nécessairement l'idole de la génération de l'Hexagone. Nadeau écrit :

> Saint-Denys Garneau n'avait cependant pas grand-chose à opposer aux pontifes de la littérature nationale : il n'avait que son petit « moi » mal assuré, déjà fragmenté, ses questions sans réponse… Mais c'est avec ces « riens », ces débris de la Nation, ces petits « je » égarés « qui restent avec leur cœur au vent sans abri », tel le cœur de Saint-Denys Garneau, que la modernité intellectuelle et littéraire voit le jour au Québec – mais pas seulement ici, puisque la modernité, essentiellement, renvoie à l'émergence du sujet et de la subjectivité, laquelle, pour apparaître, a besoin de se délester du poids de l'Histoire (2013 : 68).

Avoir la vocation du désert, pour le dire comme Saint-Denys Garneau, ne semble guère conforme à l'idée d'une Révolution tranquille bouillonnante, où l'engagement littéraire est la voie normale. Ainsi pourrait-on expliquer que des auteurs comme Paul Toupin, dont le désengagement est probant, soient passés à la trappe de l'histoire littéraire. Pour Nadeau, c'est au contraire une vraie, une *autre* modernité qui se jouait pourtant ici, comme chez Jean-Charles Harvey, figure oubliée dans un coin :

> Ne faudrait-il pas plutôt chercher l'impulsion première du côté de ces « libéraux progressistes », là où l'on cherchait d'abord à libérer l'individu des tutelles idéologiques et cléricales, là où les combats collectifs qui étaient nécessaires (condition ouvrière, rôle économique des Canadiens français, éducation, santé) étaient menés avec courage et détermination pour ce qu'ils étaient, sans la visée salvatrice et eschatologique de la « libération nationale » ? (2013 : 25)

Les auteurs de cette littérature préquébécoise (au sens de son récit dominant, engagé, nationaliste) ne seraient donc pas, à tout prendre, complètement étrangers au réel, à l'histoire : ils s'en tiendraient à bonne distance, y intervenant seulement pour l'essentiel. Ils se situeraient à la lisière, dans une attitude

de repli subjectif, plutôt que dans la quête catastrophique d'un réel que l'on n'atteint pas.

Le contraste est grand avec l'œuvre de Miron, incarnation parfaite de la période que Nadeau passe à la moulinette. Ce dernier relit « Un long chemin », paru dans le célèbre numéro de *Parti pris* intitulé « Pour une littérature québécoise » (janvier 1965). De manière provocatrice, c'est le moins que l'on puisse dire, l'essayiste ravale Miron au statut d'avatar moderne de Camille Roy :

> Miron va même au-delà des inspirations de Camille Roy en étayant les siennes sur l'État salvateur – l'État québécois bien sûr ! –, qui pourrait enfin nous nationaliser tout ça : poésie, culture, art, littérature, etc. [...]
>
> Si je cite ici Miron et ce numéro spécial de *Parti pris,* c'est pour établir un contraste entre la démarche de Toupin, et ce que cette démarche signifie plus généralement, et la leur. C'est aussi pour souligner l'écueil qui guette toute littérature engagée et le danger d'une trop grande proximité de la littérature et de la politique (2013 : 46-47).

On a l'impression, ici, qu'une ligne de fracture sépare réellement la littérature québécoise : d'une part, ceux qui s'aventurent du côté de l'engagement et qui se perdent dans les méandres d'un réel à transformer et qui se désagrège sous leurs yeux écarquillés (littérature postquébécoise) ; d'autre part, ceux qui s'aventurent en eux-mêmes et qui ont engendré la vraie modernité (littérature canadienne-française qui aurait pu devenir *la* littérature québécoise, moderne). Y aurait-il eu erreur sur la personne ?

* * *

Les distinguos se multiplient dans l'essai de Nadeau : l'écrivain engagé cherche l'effet immédiat et ne se casse pas la tête avec des problèmes esthétiques, sa langue épousant celle du réel à transformer ; de son côté, l'écrivain « engagé en lui-même » se « servira du langage de manière à exprimer le plus adéquatement possible sa singularité et la façon particulière dont le monde extérieur se répercute en lui » (2013 : 62). Mais ces deux formes d'engagement ne doivent-elles pas être solidaires ? Comme l'écrit le même Miron dans son texte de 1965 :

> Un jour, je proclamais que j'étais émancipé de tous nos tabous, nos empêchements, de nos limitations et nos bondieuseries ; que cette situation ne me concernait pas, moi ; que je n'en souffrais pas, moi ; que, moi, je m'en étais

> sorti du cauchemar dont je parlais avec Gilles Leclerc, s'il y avait à sortir de quoi que ce soit. En réalité, j'étais libre, mais seul, et à quoi peut bien servir une liberté en l'air ? (1965 : 27)

La question est grave : la libération du cogito pourrait-elle exister sans la liberté grugée sur l'inaccessible réel que l'on s'évertue, malgré tout, à transformer ?

Au fond, les récits de Ricard et de Nadeau mettent à l'épreuve l'idée même de « catastrophe fondatrice », d'« hyperconscience morbide », trente ans après *L'écologie du réel*. La mort n'est-elle pas déjà advenue ? Soit que nous sommes déjà dans un régime qui n'est plus littéraire (Ricard), soit que nous sommes fort loin sur le mauvais chemin emprunté par la Révolution tranquille (Nadeau), privilégiant Miron plutôt que Toupin.

Dans tous les cas, et même si l'on fait ainsi une sorte de saut qualitatif que Nepveu n'avait probablement pas en tête au moment de planter le décor de la littérature postquébécoise, l'insistance sur le préquébécois et le prélittéraire, ainsi que nous avons défini ces deux lectures récentes de la littérature québécoise, ne semble pas étrangère aux enjeux de l'engagement et du désengagement littéraires. C'est ce que l'on devine, notamment, par les distinguos de Nadeau, comme si le « je » libre ne se construisait qu'à l'abri de la place publique, tandis que le « nous », figé, serait en phase avec une littérature inféodée aux impératifs nationalistes. Dans ce contexte, on voit bien que la mort ne peut pas advenir : en politique comme en littérature, le « à la prochaine fois ! » est sans cesse réitéré. Et la transformation du réel ne peut donc pas être complétée. Nadeau propose cette autre voie :

> Évidemment, il peut exister des nuances, des différences de degré entre ces deux pôles qui constituent l'écrivain engagé dans le social et le politique, d'un côté, et l'écrivain purement engagé en lui-même et dans son œuvre, de l'autre côté. Parfois, un même auteur peut naviguer entre ces deux pôles, ne donnant à l'œuvre ou au social qu'une partie de lui-même. Cela dit, nous sommes en droit d'essayer de caractériser ces pôles, en dépit de toutes les nuances qui pourraient être faites (2013 : 50).

Comment faire tenir une telle opposition, d'autant que le désengagement n'est jamais le refus simple de s'engager sur la voie que sa société aurait tracée, vaille que vaille ? Pour reprendre les mots de Jean-François Hamel qui, dans son *Camarade Mallarmé,* réfléchissait à l'engagement littéraire de Blanchot :

> Cette distance de l'œuvre au monde n'est pas un simple retrait, mais l'expression d'une puissance de refus qui définit l'action négatrice de la littérature. Car si la littérature de la Terreur se détourne violemment du monde et du langage qui l'ont vue naître, ce n'est pas pour se complaire dans une tour d'ivoire : elle ne refuse la société des hommes et ses discours que pour mieux y manifester la liberté absolue comme exigence politique (2014 : 92).

Cette dernière formule – la liberté absolue comme exigence politique – donne à penser que le collectif et l'individuel ne sont pas, justement, des pôles opposés. Le dire et le répéter est-il une façon de croire, plus que jamais, que la littérature québécoise est mineure, au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975 : 30-31), pour qui tout y est politique et tout y prend une valeur collective ? Surtout, s'éloigne-t-on de la mort en sursis de Nepveu ?

Il me semble plutôt que l'on propose ici quelque chose comme une apostille, tardive, à *L'écologie du réel,* montrant les « infinies possibilités » de son récit, pérenne. C'est ce qui arrive, de toute façon, quand la mort n'advient pas, en politique comme en littérature.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland ([1953] 1972), *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques,* Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)

BLANCHOT, Maurice (1980), *L'écriture du désastre,* Paris, Gallimard.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure,* Paris, Éditions de Minuit.

HAMEL, Jean-François (2014), *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture,* Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Paradoxe ».)

JACQUES, Daniel D. (2014), « Rompre avec le "À la prochaine fois !" », *Le Devoir,* 18 avril, p. A9.

JALBERT, Martin (2011), *Le sursis littéraire,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

MARX, William (2005), *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle,* Paris, Éditions de Minuit.

MIRON, Gaston (1965), « Un long chemin », *Parti pris,* vol. 2. nº 5 (janvier), p. 25-32.

NADEAU, Simon (2013), *L'autre modernité,* Montréal, Boréal.

NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine,* Montréal, Boréal.

RICARD, François (1988), « Remarques sur la normalisation d'une littérature », *Écriture,* nº 31 (automne), p. 11-19.

RICARD, François (2003), « Après la littérature. Variation délirante sur une idée de Pierre Nepveu », *L'Inconvénient,* nº 15 (novembre), p. 59-77.

RICARD, François (2014), *Mœurs de province,* Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

DEUX « MÉLANCOLIES CRÉATRICES » : EXERCICES DE RELECTURE DANS *L'AUTRE MODERNITÉ* DE SIMON NADEAU ET *IMAGINAIRES DE LA FILIATION* D'EVELYNE LEDOUX-BEAUGRAND

Marie-Hélène Constant

Université de Montréal

Dans l'essai *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité,* on peut lire sous la plume de Jean-François Hamel que

> [d]evant une tradition rompue, du moins que l'on croit telle, les poétiques de la répétition semblent chercher à inventer une médiation capable à la fois de conjoindre la triple temporalité de l'histoire et de fracturer le déterminisme qui condamne l'avenir à la reproduction mélancolique de ce qui est perdu (2006 : 15).

Ainsi s'agit-il « *d'hériter du passé sans être agi par lui,* […] de reprendre dans l'avenir ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été » (2006 : 15). Suivant cette idée, tout est question de potentialité dans la distance historique et temporelle. Si l'essai d'Hamel se positionne dans l'horizon large de la réflexion sur la réapparition « des poétiques de la répétition » à l'aune des régimes modernes d'historicité, c'est cette idée d'une latence suivie d'un retour qui nourrit notre réflexion. La pensée de l'auteur est certes beaucoup plus profonde et complexe, mais le travail sur la mémoire et la temporalité permet d'ancrer aujourd'hui nos analyses en pensant à la façon dont « les poétiques de l'histoire se [soumettent] à l'épreuve du présent et de ce qui, en lui, ne cesse de différer et de s'ouvrir à l'avenir » (2006 : 101). Se basant philosophiquement sur Søren Kierkegaard, Karl Marx, Friedrich Nietzsche et Sigmund Freud, mais aussi sur Walter Benjamin

et Gilles Deleuze pour ne nommer que ceux-là, puis sur Victor Hugo, Jules Michelet, Charles Baudelaire et Auguste Blanqui en littérature, l'essai d'Hamel analyse également les œuvres de Pierre Klossowski et de Claude Simon ; c'est dire que sa démarche se fonde sur la pensée occidentale.

Dans le cadre de la présente réflexion, la mélancolie ne sera qu'un point d'entrée dans deux essais contemporains, soit *L'autre modernité* de Simon Nadeau publié chez Boréal en 2013 et *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes* d'Evelyne Ledoux-Beaugrand publié chez XYZ la même année (et fruit d'une thèse déposée en 2010 à l'Université de Montréal). Il conviendra de les penser ensemble parce qu'ils posent, certes différemment, les questions de l'appartenance à une communauté et de la mélancolie comme moteur de relecture.

L'AUTRE MODERNITÉ

L'essai de Nadeau, publié en 2013 dans la collection « Liberté grande », dirigée par Robert Lévesque, sans être tout à fait convaincant, a néanmoins le mérite de penser à « contre-courant » et de revendiquer une posture en décalage. En revenant au « noyau signifiant de [l']essor de la modernité », ce moment de « l'émergence de l'individu, d'une subjectivité réflexive et d'un espace intérieur » (2013 : 7), l'essayiste convoque des auteurs canadiens-français qui auraient été mis de côté par la « grande Histoire » et le « grand rattrapage » (2013 : 8) de la Révolution tranquille. Plus encore, il s'agit d'un « passage » à la modernité qui aurait rendu des œuvres importantes caduques (Pierre de Grandpré, Jean-Charles Harvey, Paul Toupin, Ringuet, Hector de Saint-Denys Garneau), et dont le sens se serait perdu, mais gagnerait à être réinvesti. Nadeau campe ses propos dans un horizon philosophique bien précis, celui d'une modernité héritée du Siècle des lumières et nourrie notamment par les écrits de Jean-Jacques Rousseau, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Nietzsche, Hermann Hesse, René Descartes et Henry David Thoreau. Pour Nadeau, la littérature est un « royaume intérieur » et la philosophie, « cette passion de l'idée » (2013 : 8), conception échappant en ce sens aux différents *-ismes*. La définition de la littérature et du travail d'écrivain, chez l'auteur, se dégage de l'idée de collectivité ou de projet commun : elle s'attache à la construction d'un « je », d'une « communion des solitaires », pour le dire avec les mots de Pascal Quignard (2015 : 72). Cette idée, chez Nadeau, trouve ses racines dans les écrits de Thoreau.

Si un « passage » à la modernité ne s'est pas fait, au Québec, ce serait justement parce que l'on aurait « renié » en bloc les « germes d'universalité et de modernité que l'on trouvait déjà dans la culture canadienne-française », c'est-à-dire que l'idée de nation et de collectivité – de « littérature québécoise » – aurait en quelque sorte occulté le « sujet pensant dans les discours sociaux et identitaires » (Nadeau, 2013 : 100). Toujours suivant l'essayiste, ce sujet aurait lui, cependant, le pouvoir de se « confronter aux œuvres majeures de la littérature mondiale » (2013 : 231).

Nadeau se méfie de tout nationalisme, qu'il associe à la religion, et il accuse le « programme culturel des intellectuels et des créateurs des années 60-70 au Québec » de « liquidation » du passé canadien-français au profit d'un « Grand Rattrapage historique » délétère (2013 : 98). Si sa réflexion manque de nuances et qu'elle est particulièrement polémique à cet égard, elle n'est toutefois pas neuve. Or, ce qui la distingue, c'est bien ce désir de faire advenir, dans le présent, un passé au « je » – en tant que sujet libre – que l'on aurait occulté au profit de l'écriture d'une histoire au « nous ». Une double réflexion s'articule dans l'essai de Nadeau : il s'agit, dans un premier temps, de mettre en relief, dans les œuvres marginales du passé, leur caractère unique et humain, voire universel, caractère dégagé au fil d'analyses littéraires certes parfois discutables tellement elles semblent transformer les textes en des œuvres à thèse et leurs maladresses en une naïveté signifiante ; dans un deuxième temps, Nadeau s'efforce de créer un espace de pensée pour ce sujet libre enfin retrouvé, à qui les schémas de pensée ne sont pas imposés, dans une filiation philosophique occidentale qui dépasserait le cadre national québécois.

Dans *L'autre modernité,* cette quête du sujet libre passe par l'anachronisme, dans le désir de voir naître une façon différente de concevoir un sujet moderne (de la littérature, de l'écrivain, de la culture) en décalage avec la technicisation et l'« aplatissement spirituel généralisé » (Nadeau, 2013 : 144)[1]. Il ne s'agit cependant pas de penser une nouvelle configuration du temps ou de dégager un

---

1. La réflexion n'est pas tout à fait neuve et rappelle, à plusieurs égards, ce que Jacques Pelletier nomme le retour d'un « nationalisme traditionnel » au sortir du deuxième référendum québécois : « L'échec de 1995 conduit certains intellectuels à renouer avec le nationalisme traditionnel. Ils critiquent la Révolution tranquille, non pas au nom du marché et de la liberté de l'individu comme les adéquistes, mais au nom de la continuité et de la tradition. Rébarbatifs face au progrès et à la modernité, ils s'accrochent à la mémoire de la nation canadienne-française. Celle-ci est porteuse de sens, contrairement à la modernité, dont l'individualisme, la soif de consommation et l'oubli de soi et des autres dans le divertissement, crée un abîssimal vide moral et culturel » (2013).

art du récit moderne, comme peut le faire Hamel dans les *Revenances de l'histoire*. Si les deux réflexions peuvent être mises en parallèle, c'est par le biais du mouvement de revenance que permet l'exercice de l'essai même, et non pas par l'époque étudiée – car chez Nadeau, il s'agit de s'opposer à la rupture plutôt que de discerner ce qui advient à nouveau, après une longue période de latence. En ce sens, Nadeau affirme qu'« *actualiser* l'origine comme nous le faisons n'est pas effectuer un retour à l'origine perdue. Actualiser intelligemment l'origine, c'est faire preuve d'une *nostalgie prospective* et d'une mélancolie créatrice de nouveaux horizons de pensée » (2013 : 224). On le voit, la mélancolie agit en tant que moteur de relecture : c'est l'auteur de l'essai, voire sa posture, qui renvoie à un geste mélancolique, et non les sujets du corpus à l'étude. Le refus du syntagme de « littérature québécoise », plus qu'un geste de « désaffiliation » ou de contestation, participe de la même logique rhétorique, en plus de proposer un chemin de traverse. Nadeau veut créer, dans le présent de l'écriture de l'essai et depuis une « communauté de solitaires », une constellation d'auteurs modernes à qui le créateur contemporain peut s'identifier, un sujet libre de toute appartenance nationale duquel s'inspirer pour créer :

> [L]'avenir de la littérature canadienne-française ne semble pas non plus résider dans l'édification d'une nouvelle « littérature nationale » qui la remplacerait et l'occulterait, et qu'on aurait rebaptisée du nom de « québécoise », mais dans la reprise personnelle et intérieure de l'*essence germinative* de la littérature canadienne-française, que l'on confronterait alors aux œuvres majeures de la littérature mondiale dans l'espoir qu'elle produise des œuvres nouvelles, à la fois singulières et universelles (2013 : 231).

Il faut dire que l'entreprise de Nadeau est performative : se trouvent dans cet extrait la thèse défendue dans *L'autre modernité* ainsi que sa démarche. Nadeau se fait sujet de sa propre prose et souligne en quoi son entreprise est créatrice de nouveaux horizons de pensée.

Si l'essayiste fait advenir dans le présent un passé qui ne serait pas tout à fait mort et qui aurait laissé des traces dans la pensée des « descendants » (2013 : 224) – des Canadiens français –, la construction dans son discours du « moderne-archaïque » (2013 : 147) évince trop facilement le contexte immédiat, comme si le présent était vide et nécessairement en opposition avec l'écrivain – l'écrivain ici étant à la fois Nadeau et l'idéal « romantique » d'écrivain qu'il cite en exemple. La « littérature québécoise » est donnée à voir comme un bloc qui aurait coupé court à une tradition antérieure dont on aurait oublié l'existence jusqu'à se nier soi-même. Luttant contre le syntagme – résistance

que partageait au début des années 1960 Gilles Marcotte par exemple –, Nadeau ne parvient cependant pas à penser la situation québécoise de la littérature et de la culture autrement que sous l'angle de l'universalisme et des filiations occidentales. Voulant revenir au sujet libre qu'il décèle dans les œuvres des années 1930 à 1960, il propose un programme philosophique qui prend un autre chemin, qui ne convoque pas les essayistes québécois (de la Révolution tranquille et d'ensuite) ni n'entre en dialogue avec eux, ce qui donne l'impression d'un grand vide, d'un gouffre délétère, d'un anéantissement de la pensée. Sans nier l'existence de la « grande Histoire » qu'il évince néanmoins dans son discours, l'essayiste emprunte un chemin de traverse, choisit les héritages et les filiations marginales, se pose en marge et en maître de ses influences : il sélectionne, repositionne, tire des plans, refuse et se méfie des regroupements et de la « fixation identitaire [action de figer et obsession] » (Nadeau, 2012 : 100). Arborant tour à tour le chapeau du littéraire, de l'écrivain, du sociologue et de l'érudit, l'auteur essaie de détourner les idées autour des représentations de la mort de la littérature québécoise, afin de poser les fondations différemment, dans le présent, et de relire cette littérature d'avant la construction d'une « littérature québécoise » à l'ombre de cette histoire. Dans *L'autre modernité,* il ne serait finalement pas tout à fait juste de parler d'un temps du souvenir ou de la mémoire : au contraire, il n'y a rien de monumental, tout se donne comme si l'histoire était à écrire ailleurs, mais dans l'écho du mythe de l'écrivain libre et solitaire. Hanté, le sujet chez Nadeau l'est paradoxalement : hanté d'un passé qui ne passe pas, d'une grande Histoire que l'on refuse, d'un idéal de l'ailleurs à reprendre et à repriser.

IMAGINAIRES DE LA FILIATION

Chez Ledoux-Beaugrand, tout est affaire de liens. Son essai *Imaginaires de la filiation* s'attache à mettre en relief « un nouvel imaginaire de la communauté, dont les membres ne s'affilient que sur l'horizon de la perte » (2013 : 85). L'auteure, développant l'idée de « mélancolie créatrice » – d'une mélancolie qui ne serait plus qu'entendue au sens pathologique comme chez Freud –, montre comment les écrits contemporains des femmes dialoguent, non sans une certaine forme de rejet, avec les féministes des années 1970 et du début des années 1980 selon « une filiation déployée dans le temps et réinves[tissant] l'axe vertical qu'est celui de la généalogie et de la famille » (2013 : 85). Voulant dépasser la notion de génération en tant que groupe d'âge, Ledoux-Beaugrand explique comment s'opère, à l'époque contemporaine, « un changement de

paradigme dans l'imaginaire de la filiation» (2013: 4); de la sororité chez les auteures (d'un axe horizontal de la communauté), l'on passerait désormais du côté de la recherche généalogique créatrice de liens sociaux et familiaux, c'est-à-dire à un axe vertical de la filiation. Or l'essayiste le montre: le lien à l'œuvre dans ce deuxième temps de l'imaginaire de l'écriture des femmes ne se fait qu'au prix de la «mélancolisation» du lien, de la présence fantomatique du passé, de la reprise de la pensée des féministes et de la scène littéraire des femmes qui ont précédé, et ce, par le biais de la création. Ledoux-Beaugrand interroge ce que disent les auteures contemporaines du legs du féminisme, des écrits théoriques et critiques ainsi que de la fiction. Elle montre les liens inquiets, cette «mélancolie créatrice» qui les anime. Elle examine comment l'imaginaire de la fin des communautés teinte les écrits de toute une génération d'écrivaines qui se posent en héritières paradoxales. Plus encore, elle décline deux régimes de filiation:

> De cette conception d'une mélancolie créatrice, qui obéit à une logique paradoxale en ce sens qu'elle crée du lien et de l'appartenance avec l'objet ou la personne qu'elle déclare perdu, il sera possible d'analyser deux régimes de la filiation présents dans la littérature des femmes, le régime spectral et le régime du deuil, tous deux liés à une politique mélancolique, ainsi que les modalités d'inscription propres à chacun d'entre eux (2013: 8).

Sous l'apparente simplicité de l'essai de Ledoux-Beaugrand se trouve une réflexion bien menée sur la spectralité ainsi que les modes de présence de l'héritage féministe et des femmes dans la littérature contemporaine. *Imaginaires de la filiation* propose également, parallèlement au changement de paradigme, un changement de vocabulaire: du «*dé* (comme dans détruire, déterrer, désaffilier), c'est bien une pensée du *dys,* articulée au *re* de la reprise et de la répétition, que déploient les héritières du féminisme de la deuxième vague» (2013: 62); à la coupure radicale, on préfère la *dislocation*; aux ossements déterrés, on préfère les revenants. Il faudrait certes apporter beaucoup de détails dans l'explication de la pensée de Ledoux-Beaugrand et surtout faire parler les analyses que mène l'auteure dans son essai éclairant. Je voudrais cependant souligner deux choses qui me semblent primordiales: d'abord cette façon dont la revenance des temps et des héritages organise une nouvelle communauté; puis comment ce nouvel ensemble organisé sous le signe des liens mélancoliques transcende les frontières nationales dans la pensée de l'auteure – ce qui n'est pas sans parenté avec la réflexion de Nadeau. Si Ledoux-Beaugrand convoque la littérature québécoise, c'est pour en tirer des auteures contemporaines qui ont

en commun bien plus que les appartenances à une littérature ou à un territoire national, à un ensemble nommé et revendiqué. Et il en va de même pour le féminisme : les auteures qu'étudie l'essayiste sont des créatrices d'abord et avant tout, elles n'ont pas nécessairement une pratique militante, elles ne se disent pas nécessairement féministes. Le travail de Ledoux-Beaugrand dissout les filets des catégories, réorganise selon des élections intellectuelles les auteures qu'elle pense ensemble. Et c'est en cela que la « mélancolie créatrice » développée par l'essayiste prend tout son sens, dans le dépassement du corpus, dans le geste même qu'elle engage.

Il faudrait, en conclusion, souligner en quoi les essais de Nadeau et de Ledoux-Beaugrand, s'ils répondent à des démarches éthiques et esthétiques différentes, proposent néanmoins une relecture des canons mue par un désir mélancolique d'écrire autrement une histoire dont la mémoire apparaît comme oblitérée par la critique officielle. Nadeau, adoptant une posture anachronique, voire romantique, qui ne va pas sans rappeler la « communauté de solitaires » de Port-Royal éclairée par Quignard, désire se soustraire à la logique temporelle des mouvements et des courants littéraires, en faisant advenir non pas une « postmodernité », mais une « autre modernité ». Dans un mouvement de relecture, Nadeau dessine une historiographie différente, provocante, et qui attaque au passage la Révolution tranquille. Passant parfois par des raccourcis intellectuels et à partir d'une logique argumentative basée très souvent sur le binarisme (je/nous), comme le souligne bien Jonathan Livernois dans un article publié dans la revue *Liberté* en 2014, l'entreprise de Nadeau offre de nouvelles bases intellectuelles et philosophiques à une étude contemporaine de la modernité.

À cette exigence d'une pensée hostile au nationalisme de la Révolution tranquille, Ledoux-Beaugrand préfère la posture de l'essayiste féministe pour qui les communautés horizontales et les filiations féminines permettent de réfléchir différemment la littérature contemporaine. Se penchant sur les héritages des féminismes passés, l'auteure interroge également l'utilisation et les risques d'un « nous » féminin, fortement associé à l'histoire du féminisme québécois, et qui serait remis en cause dans les écrits contemporains. Avec plus de nuances que Nadeau, Ledoux tisse des échos et des correspondances entre les œuvres à l'étude et témoigne d'une compréhension fine des enjeux théoriques qui sous-tendent son travail. Refusant de faire table rase du passé, la chercheure préfère les revenants, les retours et les effets de trace aux coupures sans appel et aux relectures faisant fi des courants critiques et de pensée. La « mélancolie créatrice » de Ledoux-Beaugrand a tout à voir avec la construction d'un champ d'études et d'une mémoire.

BIBLIOGRAPHIE

Hamel, Jean-François (2006), *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité,* Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Paradoxe ».)

Ledoux-Beaugrand, Evelyne (2013), *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes,* Montréal, Éditions XYZ.

Livernois, Jonathan (2014), « Compte rendu. Simon Nadeau. *L'autre modernité,* Montréal, Éditions du Boréal, 2013, 240 p. », *Mens : revue d'histoire intellectuelle et culturelle,* vol. 4-15, n°s 2-1 (printemps-automne), p. 258-261.

Nadeau, Simon (2013), *L'autre modernité,* Montréal, Boréal. (Coll. « Liberté grande ».)

Pelletier, Jacques (2013), « Le nationalisme de droite au Québec », *Nouveaux Cahiers du socialisme,* 9 août, http://www.cahiersdusocialisme.org/le-nationalisme-de-droite-au-quebec/

Quignard, Pascal (2015), *Sur l'idée d'une communauté de solitaires,* Paris, Arléa.

PENSÉES DU LITTÉRAIRE DANS LE DOSSIER « LITTÉRATURE 1959-2009 » DE *LIBERTÉ*

Élisabeth Nardout-Lafarge

Université de Montréal

À l'occasion de ses cinquante ans d'existence, la revue *Liberté* publie en décembre 2009 un numéro consacré à la littérature (vol. 50, nº 4 [286]) intitulé « Littérature 1959-2009 », présenté par Pierre Lefebvre, rédacteur en chef, et Robert Richard, membre du comité de rédaction. Quels « récits » et quelles « lectures » du littéraire au Québec (plutôt que de la littérature, j'y reviendrai) ce dossier de revue propose-t-il ? Je tenterai de répondre à cette question en lisant à la fois les quatre contributions qui le constituent et les inflexions que leur donne le voisinage des autres textes que réunit ce numéro.

LES DÉPLACEMENTS DES CONTOURS DE L'OBJET

« Littérature 1959-2009 » donc, et non « littérature québécoise ». Si d'emblée la présentation affirme : « [...] ce numéro est consacré à notre littérature » (Lefebvre et Richard, 2009a : 5) et si le sujet du dossier est bien la situation de la littérature québécoise en 2009 par rapport aux cinquante années précédentes, l'adjectivation nationale est gommée. Seul l'un des quatre articles du dossier y a recours dans son titre : « La littérature québécoise reste un paradoxe » de Réjean Beaudoin. Tout en se gardant de le sur-interpréter, on lira ce relatif gommage comme un signe de l'historicité du dossier, faisant écho à la mention, dans toutes les contributions, de problèmes désormais communs à la littérature québécoise et à toutes les autres littératures, au premier chef, sa marginalisation et sa perte de légitimité sociale consécutives à la marchandisation imposée par l'« industrie culturelle ». Se trouve ainsi implicitement entérinée la fin d'une

spécificité, phénomène que François Ricard a défini comme « la normalisation de la littérature québécoise » (1988).

La disparition de l'adjectif *québécois* du paratexte intitulant n'est pas non plus sans rapport, semble-t-il, avec la présence de la question migrante dans le numéro. Il n'est pas innocent en effet que l'entretien mené par Lefebvre et Richard avec deux écrivains qui ont amorcé leur carrière respective l'un dans les années 1960 et l'autre dans les années 2000, fasse dialoguer Paul Chamberland et Alain Farah, qui se définit selon ces paramètres : « [...] mes deux parents sont immigrants, ça change ma perspective : je ne suis pas un enfant du siècle, mais de la "Loi 101" » (cité dans Lefebvre et Richard, 2009b : 35). Va dans le même sens la publication hors dossier, dans la section « Prose » de ce même numéro, du texte de Régine Robin, « Une dissonance inquiète », dans lequel l'auteure de *La Québécoite* se demande « pourquoi la greffe n'a pas réussi, la mayonnaise n'a pas pris » avec le Québec (2009 : 58). Cette présence de l'autre est également perceptible dans l'article de Beaudoin commentant l'opération de table rase du passé qui a caractérisé, selon lui, les années 1960 dans la société québécoise :

> Pendant que nous en décousions avec la religion, la terre et la vie jusqu'alors, d'autres arrivaient parmi nous qui apprivoisaient eux aussi le changement du temps, mais sans renoncer au culte de leurs pères ni renier leurs origines. Ils avaient même le réflexe de gratter un potager. La tomate et la vigne ne leur inspiraient pas l'horreur supposée par l'atavisme des habitants ! (2009a : 32).

Littérature, donc, sans l'adjectif attendu, *québécoise,* lequel se marque du même coup de l'incertitude, des ambiguïtés et des tensions entre inclusions et exclusions qu'il cristallise en 2009. Tensions que la publication sans réponse du texte de Robin laisse irrésolues.

« Littérature » dit le titre : or, il est peu ou pas question dans ce dossier de textes, de corpus, d'auteurs, d'esthétiques, de poétiques, mais d'abord de l'institution et de ses dérives (surtout dans les textes de Lefebvre et de Beaudoin) ; par là le dossier fait écho à un ancien numéro de la revue, « L'institution littéraire québécoise », notamment par le titre de l'article de Lefebvre, « L'âge de l'institution » donné à lire comme le temps qui a succédé à « l'âge de la parole ». Dans ce texte et dans celui de Beaudoin qui, à bien des égards, esquissent un bilan des dégâts, les craintes qu'exprimait Gilles Marcotte en 1981, dans son article souvent cité « Institution et courants d'air » (1981 : 5-14), se trouvent confirmées par l'interprétation de la situation en 2009. Plus spécifique, l'article de Michel Biron porte sur le rapport à l'héritage français, tandis que l'entretien

avec Chamberland et Farah traite surtout des variations du statut de l'écrivain et de l'écriture. Le sujet du dossier est donc plutôt le littéraire, entendu comme un ensemble de fonctions et de pratiques sociales, analysé dans sa tension avec la littérature, jamais précisément définie et, dès lors, inscrite en creux tantôt comme canon stabilisé par l'école (chez Biron), tantôt comme art ou art de vivre (chez Beaudoin et Richard), ou encore comme signe d'un passé révolu (chez Lefebvre). Aussi est-il tentant de retourner à Lefebvre le reproche qu'il nous adresse, à nous universitaires, de même qu'aux médias, de repousser « la littérature dans la marge » :

> Ceux qui parlent aujourd'hui de littérature dans la Cité, soit l'universitaire, à ne pas confondre avec l'intellectuel, et le chroniqueur culturel, à ne pas confondre, là non plus, avec le critique, n'en parlent pas, mais la repoussent toujours plus loin dans la marge. L'un en la réduisant à un objet froid que l'on dissèque comme un cadavre de crapaud trop longtemps resté dans le formol, et l'autre en la faisant passer pour une affaire trop compliquée pour mériter qu'on s'y attarde le soir en rentrant du travail (2009 : 13-14).

En se concentrant sur les enjeux institutionnels du littéraire, le dossier repousse lui aussi la littérature, surtout contemporaine, aux confins de la discussion. En témoigne la rareté des noms d'auteurs des années 2000 présents dans le dossier : Biron ne nomme pas « la jeune poète lauréate d'un prix important » au sujet de laquelle il lit dans le journal « qu'elle s'exprime dans la langue des Ferron, Godin, Ducharme » (2009 : 15). Seul Beaudoin, citant les deux livres en exemple de ce qui correspond selon lui aux exigences de la littérature, s'avance dans la lecture de *Personne n'est une île* d'Yvon Rivard (paru en 2006) et d'*Un enfant à ma porte* de Ying Chen (paru en 2008). Dans l'entretien avec Chamberland, les exemples d'auteurs contemporains mentionnés par Farah sont français : Olivier Cadiot et Nathalie Quintane. Hors dossier, dans un témoignage sur sa participation au comité de rédaction de la revue, intitulé « Rien à dire », Richard cite, parmi les écrivains admirés à *Liberté,* Hervé Bouchard, entre René Char et Arthur Buies, et la section « Prose » comprend une lettre d'Evelyne de la Chenelière adressée à Nelly Arcan, à la suite du suicide, en septembre 2009, de la romancière.

On constate donc que, exception faite des membres du comité de rédaction qui sont aussi écrivains, la littérature qui s'écrit au Québec dans les années 2000 est représentée dans le numéro par les seuls noms d'Alain Farah, d'Hervé Bouchard et de Nelly Arcan. Le reste du corpus, sans noms d'auteurs ni titres

d'œuvres, se trouve renvoyé à une production indifférenciée, sur laquelle les jugements sont, à des degrés divers, globalement négatifs. Beaudoin avance une hypothèse paradoxale, reprise par d'autres critiques de la littérature contemporaine: «Les dernières décennies débordent de bons écrits, mais je me suis surpris plus d'une fois à songer que la plénitude pressentie se dérobe à mesure que la qualité moyenne augmente» (2009a: 24). Il pointe du même coup une qualité («de bons écrits») qui ne garantit pas la réussite littéraire, laquelle ne se confond pas, selon lui, avec l'affirmation exhibée d'un style: «Je trouve navrants tous ces effets de texte, jeux de musculature du style énervé, minimalisme fêté de l'anorexie verbale» (2009a: 25). Mais c'est sans doute dans «L'âge de l'institution» de Lefebvre que s'expriment le plus clairement à la fois la critique de la quantité imposée par l'institution comme critère de la vitalité littéraire et le rapport de rupture plutôt que de continuité qui s'établit entre 1959 et 2009. Il feint de s'étonner que

> le nombre de textes à la langue assurée, ancrée, concrète, réelle que l'on a connu au début – on connaît par cœur l'extraordinaire boum comprenant, entre autres, *Les chambres de bois* (1958), *Cotnoir* (1962), *Prochain épisode* (1965), *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) et *L'avalée des avalés* (1966) – n'ait pratiquement pas augmenté au fil du temps. […] si le ratio qui se publiait à l'époque arrivait à fournir autant de textes d'une telle teneur, celui que l'on a aujourd'hui, puisque ça a bien dû quintupler depuis le temps, devrait logiquement nous permettre de crouler sous les œuvres plus ou moins exceptionnelles (Lefebvre, 2009: 9).

Le dossier synthétise donc une vision de l'histoire littéraire québécoise largement répandue selon laquelle l'explosion («le boum») des années 1960 est suivie d'une situation paradoxale induite par l'institutionnalisation de la littérature, à la fois une augmentation de la quantité de la production littéraire et une perte de sa qualité. Bien que les mots *fin, déclin* ou *mort* n'apparaissent pas, cette focalisation des textes du dossier sur les seules questions institutionnelles marque, entre les deux bornes temporelles, 1959 et 2009, un éloignement des textes et par là même de la littérature.

LE CONFORT ET L'INSTITUTION

Les causes de cette mutation, qui fait consensus dans le dossier, sont, elles, différemment formulées. Pour Lefebvre, c'est l'ensemble des instances mises sur pied dans la foulée de la Révolution tranquille qui est responsable du dévoie-

ment de la littérature en production littéraire. Or, le recul de l'une est, selon lui, concomitant avec l'émergence des conditions de l'autre :

> En même temps que l'âge de la parole, on l'oublie un petit peu parce que c'est moins enivrant, ce qui émerge aussi, c'est le ministère de la Culture, c'est la structure éditoriale québécoise telle qu'on la connaît aujourd'hui, c'est l'arrivée des médias de masse et la consolidation de notre tradition universitaire, bref c'est notre institution littéraire (2009 : 10).

Il déplore plus spécifiquement les effets pervers du soutien de l'État :

> […] les programmes d'aide à l'édition du ministère de la Culture [o]nt bêtement décidé de subventionner les éditeurs au nombre de titres […] je serais même prêt à avouer que, dans un contexte où l'édition littéraire était encore inexistante, la solution, même si bancale, et surtout tendancieuse, pouvait plus ou moins se défendre […] maintenant que nos structures éditoriales sont à peu près consolidées, pourquoi, grand Dieu, est-ce qu'on persiste à jauger la pertinence de nos aventures éditoriales au nombre de titres sortant des presses ? (2009 : 12)

De son côté, Farah s'en prend au régime de contrainte sourde que fait peser le système d'attribution des bourses d'écriture aux écrivains :

> […] tout le monde accepte d'être muselé parce qu'on a peur que la subvention nous soit refusée. Et ça va du macrocosme au microcosme : se permettre de dire des choses trop dérangeantes pour l'ordre moral ou politique augmente le risque de voir la subvention nous échapper ; du point de vue « micro », il faut aussi faire attention à ce qu'on dit parce que, si par exemple on y va un peu violemment dans le cadre d'un débat, ou si encore on écrit un article qui attaque le texte d'un collègue, et que ce collègue-là se retrouve éventuellement sur tel comité devant juger notre projet, on risque de voir la subvention s'envoler (cité dans Lefebvre et Richard, 2009b : 43-44).

Pour résumer cette analyse dans les termes de Jacques Dubois (1978), les deux auteurs observent ici comment « les faits d'appareil » interfèrent au niveau des « instances symboliques ».

Mais l'article de Lefebvre reproche aussi à l'institution d'encourager une production factice dont il voit le principal symptôme dans « une langue improbable […] une langue abstraite, scandaleusement artificielle » (2009 : 9), langue dont l'irréalité tient, selon lui, à une situation historique :

> Si on peut toujours écrire dans le brouillard, écrire dans le faux-semblant est impossible. Il faut quand même, pour y arriver, tenir un petit bout de véridique, c'est-à-dire de concret, c'est-à-dire de réel. Mais quand on fait partie d'une peuplade dont le nom même ne correspond à rien, à quoi peut-on se raccrocher pour ne pas sombrer, comme disait l'autre, dans l'abîme du rêve (2009 : 10).

Lefebvre reprend ici à Fernand Dumont – selon qui, dans *Raisons communes,* « [l]'histoire a façonné une nation française en Amérique ; par quelle décision subite pense-t-on la changer en nation québécoise ? » (1995 : 55) – l'idée que le terme de « nation québécoise » est « une erreur sinon une mystification ». Ce faisant, Lefebvre rabat la qualité des textes écrits sur la question historique et nationale, dans les termes d'un défaut de réel et d'une absence à l'histoire qui rappellent ceux qu'utilisait la critique des années 1950 pour décrire les romans d'André Giroux, Jean Simard ou Robert Charbonneau.

Pour Beaudoin, et c'est là « le paradoxe » du titre de son article, tout se passe comme si la littérature québécoise avait payé de sa force la conquête de son autonomie et l'assurance de son existence : « Confirmée depuis plus de cinquante ans dans son existence auparavant douteuse, la littérature québécoise n'en finit pas de se fractionner du même souffle qu'elle entend s'affirmer, si bien que pour s'accomplir, elle semble en même temps se garder de l'oser » (2009a : 24). Des structures de diffusion et de réception soutiennent désormais la littérature, mais leur effet pervers tient à ce qu'elles évitent ou masquent une difficulté dont la création a besoin :

> À trop adhérer à l'évidence de succès retentissants et autres salons du livre à coups de cœur satisfaits, ne risque-t-on pas de négliger le rôle vital de la précarité ? [...] Les livres prolifèrent comme les insectes. Il semble qu'on ait oublié tout à fait la difficulté inhérente à leur création. Les produits de la culture postindustrielle ont en commun un air de facilité native qui les apparente à l'atmosphère générale du temps (2009a : 25).

Cette « facilité » est, selon Beaudoin, contraire à la création : « Ce qui a toujours caractérisé la littérature [...] c'est l'improbable réalisation de sa nécessité, le défaut d'évidence traversé avant de rencontrer l'assentiment tout aussi aléatoire de lecteurs un peu attentifs au travail des mots écrits » (2009a : 25). Ce n'est donc pas seulement l'institution littéraire qui est tenue pour responsable de la déroute d'une certaine idée de la littérature, mais aussi la société dans laquelle elle se trouve et les valeurs qu'impose le discours dominant : « [...] un artiste,

un chanteur populaire, un bouffon, un politicien et un écrivain ne livrent pas le même service au public, même quand tout le monde en parle » (2009a : 28), écrit Beaudoin.

Que la littérature s'accommode mal des principes marchands de l'industrie culturelle dont dépend désormais sa production et du circuit du divertissement qui est devenu son mode de diffusion est un diagnostic largement partagé dans le dossier et même dans l'ensemble du numéro jubilaire où la revue réaffirme sa dissidence par rapport aux idées toutes faites et à l'air du temps. Ce qui manquerait à la littérature de 2009, ce sont les incertitudes de sa situation qui se vivaient en 1959. Lefebvre voit dans le passage de la dénomination « Canada français » à « Québec » la cause d'une sorte de confort social générateur d'autosatisfaction, qui « a eu [...] comme conséquence de rendre la colère, le malaise, l'inquiétude et la rancœur que nous éprouvions envers nous-mêmes plus tolérables mais du coup, plus inoffensifs » (2009 : 11).

Les effets de la récupération institutionnelle de la création artistique (qui ne sont pas sans rappeler les analyses des avant-gardes menées par Nathalie Heinich[2]) occupent également une large place dans l'entretien avec Chamberland et Farah. Chamberland oppose une époque où l'artiste inquiétait les pouvoirs à la situation actuelle : « [...] aujourd'hui, être artiste, être poète, ça fait partie de l'ordre des choses, ça existe, c'est une des cases de l'ordre culturel » (cité dans Lefebvre et Richard, 2009b : 42). Contre l'efficacité de ce système, Farah prône une position d'*outsider* : « [...] alors il faut accepter de vivre en paria, d'être intraitable, accepter de faire son truc tout seul dans son coin » (cité dans Lefebvre et Richard, 2009b : 44) – position qui étonne aujourd'hui au regard de l'exposition médiatique de l'écrivain dont il est lui-même l'un des exemples les plus manifestes.

Seul Biron pose la question de la situation de la littérature québécoise en 2009 en regard de la pratique littéraire en général. Son angle de vue est celui de la mémoire et de l'héritage. La transmission, par le système d'enseignement mis en place à la suite de la Révolution tranquille, de la littérature québécoise comme héritage littéraire est, à ses yeux, la principale différence entre la formation des écrivains des années 1960 et celle des écrivains des années 2000, en ce qu'elle signifie une perte ou un renoncement à l'héritage français : « [...] c'est après [1970] que se produit la cassure invisible, celle qui fait de la littérature

2. Voir, entre autres, Heinich (1998).

française une littérature quasi étrangère au Québec» (2009: 19), remarque-t-il, ajoutant plus loin: «Les autres cassures sont générales, on l'a dit, nullement spécifiques à notre histoire. La cassure par rapport à la France, elle, c'est notre cassure» (2009: 22). On notera que ce passage à la transmission prioritaire de l'héritage littéraire national recoupe à bien des égards celui du Canada français au Québec. Biron compare le rapport en quelque sorte automatique et légitimant des écrivains contemporains à leurs prédécesseurs avec celui, distancié, de Gaston Miron à Nérée Beauchemin et de Réjean Ducharme à Émile Nelligan: «Le génie de Ducharme consiste à faire en sorte que le lecteur saisisse *en même temps* le ridicule et la beauté de la passion de Mille Milles et Chateaugué pour Nelligan» (2009: 18). La référence française qui, selon Biron, «a pratiquement disparu», n'assure plus la distance d'un double point de vue sur l'héritage national:

> Mettre la France de côté est une manière d'affirmer à la fois sa liberté (à l'égard d'une tradition «forte») et sa fidélité (à l'égard de sa propre identité nationale). Dans ce contexte, il devient plus facile au Québec, en tout cas plus légitime, d'être disciple de Ducharme ou de Miron que de Rimbaud ou de Proust. Il devient aussi plus facile et plus légitime de se dire disciple d'écrivains étrangers que d'écrivains français (2009: 21).

Selon Biron, on n'a pas pris toute la mesure de ce «transfert culturel» par lequel le corpus français a été détrôné de sa place privilégiée dans la mémoire littéraire québécoise pour devenir une référence disponible parmi d'autres. On notera, dans l'exposé de cette hypothèse par ailleurs convaincante, que la même structure qui oriente l'ensemble des textes du dossier y commande la réflexion: évaluer la littérature contemporaine en 2009 revient à faire l'inventaire de ce qui a été perdu ou abandonné par rapport à 1959. On notera également le même paradoxe: l'autonomie de la littérature québécoise par rapport à la littérature française, qui a longtemps été l'une des principales revendications de l'écrivain d'ici, s'est accomplie, non sous la forme d'un combat mais par une sorte d'effacement.

* * *

Le bilan que constitue ce dossier est relativement consensuel, si l'on en juge par ceux qui sont proposés au même moment: il situe la littérature québécoise contemporaine dans l'incertitude de son territoire national et imaginaire; il

constate les transformations qu'un fonctionnement institutionnel désormais bien rodé et un discours social structuré par la marchandisation font subir à la pratique littéraire, au statut de l'écrivain ; il souligne, entre autres conséquences de ces phénomènes, la disparition d'un certain palier de la critique que provoque la professionnalisation, d'une part, de la critique universitaire et, d'autre part, de la chronique culturelle, entraînant la perte de l'autorité critique sur la détermination de la valeur littéraire. Je pourrais, pour ma part, adhérer dans ces grandes lignes à ce bilan qui n'est d'ailleurs pas si différent de celui que nous proposions en 2007 dans le dernier chapitre d'*Histoire de la littérature québécoise* (Biron *et al.,* 2007 : 529-626).

Mais ce serait à la condition de s'en tenir au contenu tel qu'il peut être résumé sans faire droit à la forme et à la disposition du numéro qui en assurent aussi le sens et le constituent en « récit de la littérature québécoise ». Frappe, de ce point de vue, la brièveté de ce dossier : trois articles et un entretien, introduits par un paragraphe de présentation. Ce laconisme fonctionne en lui-même comme un jugement sur la littérature contemporaine qui n'en vaudrait donc pas davantage et qui n'intéresserait qu'au titre de symptôme d'un état de société et de discours. La situation décrite connaît peu d'exceptions dans le bilan que dresse la revue ; seul Beaudoin évoque des livres et des auteurs, et les modes de fonctionnement critiqués (systèmes d'édition, d'enseignement, de promotion des textes) sont donnés comme irréversibles, sans que soient définis des signes de transformation ou de dissidence. À l'exception de la mention par Farah du travail original qu'effectuent les éditions Le Quartanier, aucun lieu émergent révélateur de ce que pourrait devenir la littérature n'est signalé dans le numéro. Déplorant la disparition d'un certain « enthousiasme », Farah radicalise cette impression de blocage : « Les conditions d'émergence de mon propre travail se caractérisent plutôt par l'apathie générale : le temps est gelé. Toute possibilité de subversion est récupérée, à peine énoncée » (cité dans Lefebvre et Richard, 2009b : 38-39).

Or, en 2009, Nicolas Dickner tient une chronique à *Voir,* comme, un peu avant lui, Louis Hamelin et Nelly Arcan à *Ici*. Hamelin poursuit ce travail au *Devoir* dans une chronique qui déborde la littérature américaine qu'il est chargé de recenser. Il se tient là, entre autres lieux, un discours sur la littérature dont on ne trouve aucune mention dans le dossier. Si la marginalisation sociale de la littérature semble un fait avéré, l'une de ses modalités consiste, paradoxalement, dans la nouvelle image médiatique de l'écrivain, chroniqueur de plusieurs émissions de radio, animateur de blogues, présent sur les réseaux sociaux ;

sur ce phénomène, il est vrai peut-être trop récent en 2009, aucune analyse n'est esquissée. Par ailleurs, le dossier n'inclut aucun texte de femme, alors que l'entretien aurait pu mettre en rapport un écrivain et une écrivaine. Le numéro ne comporte au demeurant que quatre contributions signées par des femmes, hors dossier, mais non sans résonance avec celui-ci : le long article de Régine Robin sur le malaise de son intégration à la société québécoise ; la mise au point de Marie-Andrée Lamontagne sur son refus de féminiser les mots *auteur* et *écrivain* ; un texte de fiction, « Pim à l'eau », d'Anne-Marie Régimbald, qui met en scène le point de vue d'un chien et que sa contiguïté invite à lire, à bien des égards, comme une allégorie du contexte présenté dans le dossier ; enfin, la lettre d'Evelyne de la Chenelière à Nelly Arcan est cantonnée, par sa forme même de lettre familière, au féminin traditionnel, à l'expression de l'affect, à la discussion sur la beauté et la jalousie féminine, bien qu'y soient posées des questions de création et de malentendu de la diffusion qui font également écho au dossier. Ces silences ou ces absences contribuent à la construction du récit.

Participe aussi du sens de ce bilan l'hétérogénéité dans le ton des textes qui constituent le dossier et des articles des différentes rubriques avec lesquels ils voisinent. Comme l'annonce la présentation, le ton de Lefebvre et de Richard est polémique, la langue familière et populaire en est, chez Lefebvre, le principal instrument. Il s'agit de performer un « parler vrai » aussi éloigné que possible de celui « des enfants sages et dociles qui auront rempli à la lettre le cahier des charges les menant au pas de course du bac au postdoc » (Lefebvre, 2009 : 13). L'oralité de l'entretien est également maintenue, jusque dans la mention entre crochets des rires. Au contraire, les articles de Biron et de Beaudoin sont d'authentiques essais littéraires.

La diversité des formes tient également à celle des genres textuels réunis dans le numéro qui, bien que jubilaire, reprend les rubriques habituelles de la revue, *Liberté* indiquant du même coup que le sujet du dossier ne mérite aucune modification particulière de son dispositif éditorial. La contiguïté des différents articles dans le numéro produit dès lors des effets de lecture infléchissant le « récit » que constitue le dossier lui-même. L'essai dans lequel Robin s'explique avec elle-même sur le nationalisme québécois s'inscrit ainsi en faux contre la question politique et historique du national telle que la pose Lefebvre dans le dossier ; les brefs témoignages de Beaudoin et Richard sur leur participation au comité de rédaction de *Liberté,* ancienne pour le premier, relativement récente pour le second, tendent à présenter la revue comme un foyer de résistance au fonctionnement contemporain de la littérature exposé dans le dossier. Si le rap-

port est plus ténu avec la section « Débat », occupée par la discussion sur l'abstention électorale entre Francis Dupuis-Déri, qui la défend comme un droit, et Robert Richard, qui lui répond, assez latéralement, à travers Emmanuel Kant, d'autres échos sont plus évidents : hors dossier, le numéro propose un second entretien, mené par Robert Lévesque avec Jacques Poulin, qui vient de recevoir, à l'automne 2009, le prix Gilles-Corbeil. Cet entretien apparaît comme une réponse à la situation de la littérature contemporaine décrite par le dossier puisqu'un des derniers critiques à exercer une autorité indépendante des institutions y met en valeur un écrivain discret, dont l'œuvre traverse la période concernée, au moment où sa légitimation est confirmée par le plus prestigieux des prix littéraires du Québec. En ce sens, apposé au dossier sur les pratiques contemporaines, l'entretien avec Poulin devient le contre-exemple que *Liberté* revendique comme son modèle. De la même manière, l'autre contribution de Lévesque au numéro, une lecture de la correspondance de Vincent Van Gogh intitulée « Sans bruit », performe une sorte de contrepied des modes d'appréhension contemporains des textes précédemment définis.

La diversité dans laquelle le dossier se trouve saisi produit ainsi des effets contraires : elle affirme la position dissidente que revendique *Liberté,* qui prend parti contre le système littéraire contemporain tel que le dossier le présente et, dans le même temps, elle situe la littérature contemporaine, pourtant l'objet central de la réflexion, dans un univers discursif où elle se démarque peu, selon l'image souvent utilisée par la critique d'une juxtaposition au premier abord désordonnée de formes et de pratiques différentes. De cette seconde impression se dégage plus encore la fragilité de la littérature en 2009.

Le récit de la littérature québécoise que l'on peut déduire du numéro 286 de *Liberté,* en observant les apories que révèlent la forme du dossier et le système d'échos qu'induit sa disposition dans la revue, est, on le voit, plus que pessimiste. En mettant en crise l'exercice même du bilan annoncé par les bornes temporelles des deux dates, en lui refusant l'ampleur attendue et en déplaçant la discussion du côté de la machine institutionnelle, le dossier se situe globalement dans un au-delà de la littérature qui entérine sa fin, présuppose qu'elle a déjà eu lieu. Tout se passe comme si, voulant sans doute sonner l'alarme, la revue sonnait le glas. C'est ce décret que je ne peux pas endosser, ni dans sa forme autoritaire ni dans la légitimité exorbitante qu'il suppose pour se prononcer.

BIBLIOGRAPHIE

ARTICLES DU NUMÉRO « LITTÉRATURE 1959-2009 » DE *LIBERTÉ*

Beaudoin, Réjean (2009a), « La littérature québécoise reste un paradoxe », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 24-33.

Beaudoin, Réjean (2009b), « Une école de réflexion et d'écriture », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 51-52.

Biron, Michel (2009), « La cassure invisible », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 15-23.

Chenelière, Evelyne de la (2009), « Lettre à Nelly Arcan », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 92-95.

Dupuis-Déri, Francis (2009), « L'abstention : nouveau péché capital », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 104-115.

Lamontagne, Marie-Andrée (2009), « Pourquoi je ne peux plus employer le mot écrivain », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 124-125.

Lefebvre, Pierre (2009), « L'âge de l'institution », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 7-14.

Lefebvre, Pierre, et Robert Richard (2009a), « Présentation », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 5-6.

Lefebvre, Pierre, et Robert Richard (2009b), « Le temps est gelé : entretien avec Paul Chamberland et Alain Farah », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 34-50.

Lévesque, Robert (2009a), « “Bon qu'à ça” : entretien avec Jacques Poulin », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 96-103.

Lévesque, Robert (2009b), « Le lecteur impuni : 3. Sans bruit », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 119-123.

Régimbald, Anne-Marie (2009), « Pim à l'eau », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 87-91.

Richard, Robert (2009a), « Rien à dire », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 53-57.

Richard, Robert (2009b), « Réponse à Francis Dupuis-Déri », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 116-118.

Robin, Régine (2009), « Une dissonance inquiète », *Liberté,* vol. 50, nº 4 (décembre), p. 58-86.

AUTRES RÉFÉRENCES

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007), *Histoire de la littérature québécoise,* Montréal, Boréal.

DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature,* Bruxelles, Labor.

DUMONT, Fernand (1995), *Raisons communes,* Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal Compact ».)

HEINICH, Nathalie (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain,* Paris, Éditions de Minuit.

MARCOTTE, Gilles (1981), « Institution et courants d'air », *Liberté,* vol. 23, nº 2 (mars-avril), p. 5-14. [Repris dans Gilles MARCOTTE (1989), *Littérature et circonstances* Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)]

RICARD, François (1988), « Remarques sur la normalisation de la littérature québécoise », *Écriture,* nº 31 (automne), p. 11-19.

LE RETOUR DU POLITIQUE À *LIBERTÉ* : UN PARTI PRIS POUR UNE « LITTÉRATURE QUI SE FAIT » ?

Alice Daigle-Roy

Université de Montréal

Fondée à l'aube de la Révolution tranquille, *Liberté,* qui a fêté ses 50 ans en 2009, est une revue qui traverse le temps. Au gré des équipes qui se sont succédé à sa barre et de leurs préoccupations, elle connaît divers repositionnements et réorientations[1]. Cela est sans doute inévitable pour une revue qui traverse plusieurs époques : Martine-Emmanuelle Lapointe, dans son article « Construction et déconstruction d'une borne temporelle. L'année 1980 dans *Spirale* et *Liberté* », note que « les mouvances critiques comme les interprétations de la culture qui circulent dans l'espace public sont soumises à d'incessants mouvements de balancier et de va-et-vient » (2013 : 76). Elle souligne d'ailleurs ce qui distingue les enjeux auxquels sont soumises les équipes de *Liberté* et de *Spirale,* en 1980 et en 2012 :

> Dans les pages de *Liberté* comme dans celles de *Spirale,* plusieurs appellent désormais de leurs vœux une forme d'incarnation, de concrétisation des idées, d'engagement dans l'espace public qui passerait par l'écriture sans être strictement littéraire. En 1980, au contraire, c'est contre la politisation à outrance

1. La revue, en cinquante-sept ans d'existence, a connu plusieurs équipes. Rachel Nadon, dans son essai, explique qu'à sa fondation, la revue se présente « comme "un centre de discussion des problèmes culturels qui compte accueillir toutes les pensées valables et favoriser le dialogue" » (2016 : 15-16). Revue littéraire avant tout, elle fait malgré tout paraître des dossiers à thématiques « socio-politico-culturelles ». Nadon explique que « cet intérêt pour la cité […] se déplace sur le terrain plus spécifiquement "culturel" sous le directorat de François Ricard », soit au début des années 1980 (2016 : 18). Depuis 2006, avec l'éditorial « Assoiffés de sens », le comité de rédaction a manifesté un désir de renouer avec la ligne éditoriale des fondateurs.

> des discours et des textes que se sont érigés les collaborateurs des deux revues et nombre d'intellectuels et d'écrivains québécois (2013 : 76-77).

Cette volonté chez certains écrivains et critiques de la littérature d'agir sur le politique au sens large se manifeste de manière particulière dans la revue *Liberté*. À la suite des changements survenus dans la composition du comité éditorial, on propose au lecteur, dans le numéro intitulé « La résistance culturelle », en 2006, de renouer avec la ligne éditoriale de la revue au moment de sa fondation, en 1959 :

> Le mot d'ordre au moment de la fondation de la revue, en l'an de grâce 1959, était de tenir compte, d'étape en étape, de l'évolution de la pensée, de la création sous toutes ses formes, de la vie artistique à travers toutes ses manifestations. Le but des fondateurs était somme toute assez simple : dresser l'état des lieux. Ce côté « inventaire », pressenti avec urgence, permettait une assise à tous ceux qui ressentaient le besoin de se réunir autour d'un lieu où la parole avait un poids et des dents. La Révolution tranquille s'éveillait, la résistance culturelle s'organisait et se donnait des armes : *Liberté* était l'une d'elles (Comité de rédaction, 2006 : 3).

Les fondateurs de la revue, selon le nouveau comité de rédaction, ont pu résister contre Duplessis, contre le clergé, contre une certaine aliénation canadienne-française (2006 : 3). Par là, l'équipe de Pierre Lefebvre affirme la nécessité d'une résistance contre une nouvelle forme de noirceur, celle du néolibéralisme, dont est emblématique la célèbre phrase de Margaret Thatcher, selon laquelle il n'y aurait pas de société, que des individus.

Cette volonté du comité de rédaction de s'intéresser bien sûr à la littérature et aux autres formes d'art, mais aussi au politique dans un sens large, a diverses implications. D'une part, les signataires de l'éditorial stipulent qu'il est « de la responsabilité morale des artistes, écrivains, intellectuels et citoyens » de mettre en place « une véritable agora » ; autrement dit, ils valorisent le rôle de l'intellectuel qui n'hésite pas à prendre position sur des questions publiques (2006 : 3). D'autre part, ils considèrent que « la littérature [...] n'est pas une spécialisation, mais tout au contraire le lieu de la parole » et que « la littérature, de même que les autres arts, peuvent, et même doivent, parler de tout » (2006 : 3). Ils en appellent ainsi à un décloisonnement des discours en vertu duquel la littérature serait non seulement un objet de discours, mais aussi un point de vue sur le monde. On trouve ainsi, dans les numéros parus à partir de 2006, des dossiers thématiques qui portent sur des thèmes aussi divers que « La droite », « Arthur

Buies, notre contemporain », « Que conservent les conservateurs », « Tous banlieusards : l'hégémonie d'un idéal urbain », « Prendre soin : plus d'humanité, moins de système », dans lesquels les textes de réflexion côtoient les textes de création littéraire, les essais littéraires, les chroniques, etc.

Il s'agira, dans le présent article, d'examiner comment ce retour aux préoccupations d'ordre politique à *Liberté* influence les propos que l'on tient sur la culture et la littérature. Autrement dit, ce retour du politique dans les pages de la revue contribue-t-il à reconduire, à décentrer ou à éloigner les discours sur la mort et la déshérence de la littérature ? Il sera davantage question, sauf exception, des numéros parus à partir de l'automne 2012, moment où se produit le changement de format de la revue, exemplaire à notre sens de la volonté du comité de rédaction de toucher un public plus large[2]. Les collaborateurs et le comité de rédaction de *Liberté* évoquent souvent la notion de communauté, souhaitant se poser à contre-courant des discours individualistes qui résonnent dans l'espace médiatique et dans la bouche des politiciens. Ils souhaitent définir les formes de cette collectivité, qui prend la plupart du temps les contours du Québec, ou, du moins, créer du commun et trouver ce qui, collectivement, nous rassemble[3].

À l'aune de cette tentative de penser la place de la littérature et des arts dans le projet de création d'une communauté, il nous apparaît essentiel d'examiner la manière dont est convoqué l'héritage de la Révolution tranquille, qui constitue une référence pour plusieurs collaborateurs de la revue. Si une nostalgie de cette époque se déploie à certains moments dans les pages de *Liberté,* les collaborateurs sont conscients du danger qui consisterait à se réclamer des idéaux et

2. Lefebvre explique dans le numéro 296, le dernier de l'ancienne mouture, les raisons du changement de format de la revue. Il ne faudrait surtout pas, selon ses dires, y voir un changement seulement cosmétique. En témoigne d'ailleurs le sous-titre de la revue, qui passe de « Revue littéraire de création et de critique » à « Art & politique ». Lefebvre explique qu'« [e]n offrant, dans un format plus grand, en plus de nos dossiers, une série de chroniques régulières et de nouvelles sections, "Critique", "Fiction" et "Entretien", ce que nous souhaitons, c'est surtout permettre à notre parole de se déployer encore plus. » Dans cette optique, le nouveau format représente, pour Lefebvre, de nouvelles armes pour « comprendre dangereusement » (2012 : 6-7).

3. C'est à ces questions que s'intéresse le dossier « Nous ne sommes pas seuls : réflexions sur le bien commun culturel ». Dans la présentation du dossier, Pierre Lefebvre et Anne-Marie Régimbald se demandent « comment allier le nécessaire souci de l'individu avec le souci tout aussi essentiel du groupe […], comment, aujourd'hui, au Québec, comme c'est ici que le hasard, le désir ou la nécessité nous ont amenés à vivre, contrer la tendance à ne pas meubler le vide et proposer, articuler, déployer une société » (2013 : 7).

des projets de cette période sans les revisiter. Ils sont plusieurs à craindre une sclérose de la langue, de la culture et de notre manière de penser l'héritage. En revanche, certains soulignent aussi la vitalité de la langue des écrivains et des œuvres, celles d'hier et d'aujourd'hui, qu'ils s'attachent à faire connaître. Ainsi semble naviguer la revue, selon les collaborations, entre une inquiétude à l'égard de l'avenir, sur le plan politique, et une volonté pressante de lire le monde et les œuvres contemporaines pour comprendre notre époque et chasser les démons de la nostalgie ou de la répétition du même.

L'INQUIÉTUDE ET LA RÉSISTANCE

Il est, nous l'avons mentionné, d'emblée question de résistance dans l'éditorial qui annonce la volonté du comité de rédaction de renouer avec la ligne éditoriale des fondateurs de *Liberté.* Cette question revient fréquemment dans les dossiers plus récents, qui constituent le corpus dans lequel nous puisons pour la réflexion que nous menons ici[4]. Dans plusieurs textes, notamment ceux de Lefebvre, l'on projette l'image d'intellectuels ramant à contre-courant de la marche de la société afin de préserver dans la mesure du possible ce qui devrait tenir à cœur aux citoyens : l'art et la culture, bien sûr, mais aussi une certaine idée du « bien commun ». L'inquiétude, bien plus que l'enthousiasme d'un projet porteur, nous semble ainsi structurer certains textes des différents dossiers.

Lefebvre, dans quelques-uns de ses textes, s'attache à penser aux effets du contexte socioéconomique de la fin des années 2000 sur les institutions culturelles et sur la place de la culture dans la société. Ses réflexions l'amènent à reprendre à son compte un discours annonçant la mort de la culture. Dans « Sale temps », paru dans le dossier « La droite » en 2007, il tisse un parallèle entre art et religion, lesquels entretiennent, selon lui, une parenté évidente. Ce parallèle le conduit à voir dans le déclin de la pratique religieuse au Québec

---

4. Dans le texte « Résistance, résidu, reste », paru dans le dossier « La résistance culturelle », Lefebvre s'interroge sur ce qui fait le propre de la résistance et il évoque la résistance sous l'Occupation allemande en France : « Il s'agissait de durer, d'endurer, de survivre. La question n'était pas d'instaurer un ordre nouveau mais de tenter de préserver celui qui avait été ravi. » Il s'agirait aussi « d'opposition à un mouvement » (2006 : 8). À cet égard, cette notion correspond assez bien à la démarche de certains collaborateurs, dont celle de Lefebvre. Déconstruire les discours, souvent implicites, de la droite, du pouvoir, etc., pour déterminer les valeurs qu'ils défendent et les opposer à celles que la revue souhaite préserver relève bien, dans cette optique, d'une forme de résistance.

depuis la Révolution tranquille le modèle de la perte de la culture, déjà en branle mais encore imminente :

> Je ne voudrais bien sûr pas – il ne faut pas non plus exagérer – laisser entendre que les arts, la littérature, la philosophie, enfin tout ce qui est de l'ordre de ce que l'on nommait autrefois les humanités, disparaîtront pour de bon très bientôt. Après tout, la foi et les institutions religieuses, pour leur part, n'ont toujours pas été victimes d'une complète extinction, mais l'art et les humanités seront, je serais malheureusement prêt à le gager, eux aussi peu à peu évacués de l'espace public, honnis par le pouvoir, à l'exception de deux ou trois babioles (2007 : 10).

Lefebvre laisse entendre que « l'économie » et le « pouvoir » tirent avantage de cette disparition tranquille de la culture, dans la mesure où, et contrairement à la religion – il reconnaît cela –, « l'art [...] s'avère être un contre-pouvoir par excellence » (2007 : 10). Il ajoute qu'« en limitant au strict minimum le rappel de ce qui nous dépasse, nous échappe, nous excède, le pouvoir nous diminue tous. La façon systématique dont les États totalitaires bâillonnent toujours les artistes comme les intellectuels devrait, [lui] semble-t-il, achever de nous en convaincre » (2007 : 10). Notre propos ici n'est pas de discuter ces affirmations, mais plutôt de souligner que le retour d'une importance plus grande accordée aux questions politiques à *Liberté* contribue à mettre en branle une reconfiguration du rapport entre arts et politique au sein de la revue qui se module au fil du temps. Lefebvre s'inquiète de la prochaine disparition de la culture de l'espace public, selon ses prédictions, mais il en attribue la faute non pas à une défaillance de la littérature ou des autres arts, mais bien à un contexte social peu réceptif et aux mouvances de droite[5].

Si Lefebvre tient ces propos en 2007, en revanche, ils sont loin d'être prédominants dans les derniers numéros de *Liberté*. Si plusieurs inquiétudes persistent quant au contexte politique dans lequel nous évoluons, au Québec principalement, la vitalité de la littérature et de la culture contemporaines n'est

---

5. Lefebvre avance, dans « Sale temps », éditorial qu'il signe dans le numéro portant sur la droite, que « la littérature, le théâtre, la musique, la peinture, enfin bref tous les arts, ces lieux où règnent la métaphore, l'inquiétude et l'étrangeté, ne possèdent sans doute pas grand-chose pour attirer, et encore moins séduire, ceux qui, sans sourciller, sans ironie, sans rire, aiment clamer en public, comme ils le font en privé, qu'ils sont d'abord et avant tout lucides. » Cette vision du monde est typique de la droite, selon Lefebvre, qui « a horreur des tromperies, tout comme des faux-semblants » (2007 : 6-7).

jamais remise en doute. Au contraire, les discours sur la mort de la culture, ou de la littérature, y sont plutôt réfutés de manière catégorique.

L'HÉRITAGE DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE, LOURD ET INDISPENSABLE

L'une des choses que les collaborateurs de *Liberté* retiennent de la période des années 1960 et 1970, c'est bien le projet, politique, de formation d'une communauté, projet auquel participaient les arts et la littérature. Dans l'éditorial du dossier intitulé « Nous ne sommes pas seuls : réflexions sur le bien commun culturel », Lefebvre écrit, à propos d'une vision éducative qui veut que les cerveaux correspondent aux besoins des entreprises : « Comment sommes-nous tombés si bas ? La Révolution tranquille nous avait pourtant appris que définir notre cadre de vie, décider de vivre ensemble, c'est uniquement, essentiellement, une question politique » (2013 : 3). Par ailleurs, si les collaborateurs de *Liberté* regrettent à l'occasion l'écho moins grand de la littérature dans l'espace public, ils refusent de mettre, comme on a pu le faire à la Révolution tranquille, les œuvres littéraires à contribution dans le projet de création d'un pays. À cet égard, revenant sur l'héritage des années 1960, André Brochu, dans un entretien avec Micheline Cambron publié dans le numéro d'automne 2013 de *Spirale,* affirme qu'une des approches du littéraire pratiquée par certains collaborateurs de la revue *Parti pris* consistait à reconnaître à travers l'analyse des textes que la littérature du passé préparait celle du présent. Il explique que cette approche « créait un parallèle entre la réalisation progressive de la littérature québécoise, depuis ses débuts, et celle du pays à inventer. La réussite littéraire était comme la garante de l'accomplissement politique. Aujourd'hui, l'expérience de la déception aidant, on n'établit plus cette relation entre littérature et pays » (cité dans Cambron, 2013 : 47).

Ainsi les héritages de la Révolution tranquille comportent-ils des apories qui empêchent une reprise sans transformation ou réappropriation, apories qui sont peut-être tributaires de la lecture des œuvres faite au cours de la Révolution tranquille. Jean-François Hamel, dans « Hubert Aquin et la perspective des singes », revient sur une figure inscrite dans l'invention de la littérature québécoise, celle du Sujet-Nation,

> qui effectue la suture entre les êtres de papier de la littérature et l'espace politique de la communauté. Cette figure, qui confine à la prosopopée, suppose que les sujets du texte – le sujet lyrique de la poésie, le narrateur et les person-

> nages du roman, voire l'énonciateur de l'essai – incarnent un sujet collectif qui parle à travers eux et qui, par l'intermédiaire des instances scripturaires, prend conscience de lui-même (2005 : 7).

L'auteur voit dans cette figure rhétorique « la réconciliation de l'esthétique et du politique dans une histoire en marche », et postule que cette figure serait devenue un principe de lisibilité du corpus québécois des années 1960, mais aussi de « l'évolution historique du corpus national ». Il expose la façon dont le projet de quelques auteurs est devenu un principe de lecture, pour la critique, de toute l'évolution historique des œuvres : « Ce que Chamberland, inspiré en cela par Miron, décrivait comme une suture du "je" et du "nous" dans le présent de son écriture se trouve projeté dans la durée comme logique immanente de l'histoire littéraire » (2005 : 7).

Ce mode de lecture, qui pose aujourd'hui problème, est peut-être à l'origine de la difficulté de construire un récit de l'histoire littéraire contemporaine. Par ailleurs, il marque la vision que l'on peut se former des textes des années 1960 et 1970, et masque peut-être leur différence, leur complexité et leurs nuances. Il est bien sûr évident qu'il est impossible de lire les œuvres contemporaines sous cet angle. En revanche, il nous apparaît que cette mise en récit malaisée de la littérature et de la culture contemporaines joue sans doute un rôle dans la relative discrétion de leur parole dans les médias traditionnels, de pair, probablement, avec la place importante qu'y occupent les discours économiques. Ces constats nous semblent liés à une crainte qui ressort du dossier « Nous ne sommes pas seuls : réflexions sur le bien commun culturel » de manière marquée : celle que la culture, la langue, l'identité et la mémoire se figent.

Or, on voit bien que, pour plusieurs collaborateurs de *Liberté,* il est impossible de penser adéquatement le présent sans mobiliser une mémoire des œuvres et des enjeux du passé. En guise d'introduction au « Rétroviseur », une nouvelle rubrique qui se penche, dans chaque numéro, sur l'œuvre d'un écrivain québécois considéré comme un « classique », Julien Lefort-Favreau écrit :

> […] depuis la création de ce cahier critique, il y a un peu plus d'un an, nous avons remarqué que nos collaborateurs interrogeaient toujours leur époque à la lumière de leur connaissance du patrimoine artistique québécois. Est-il possible de faire autrement ? Est-il possible d'être engagé dans son présent tout en étant totalement amnésique ? Nos auteurs abordent l'actualité culturelle en cherchant à séparer le bon grain de l'ivraie, à dégager les œuvres signifiantes, et

> ce tri constitue déjà la formation d'une culture commune, traçant les contours d'une communauté (2013b : 59).

En font foi la volonté des collaborateurs de revisiter l'œuvre d'écrivains canoniques, mais aussi de sortir de l'ombre d'autres penseurs moins connus, de même que les nombreuses références théoriques que ces collaborateurs convoquent. On sent une conscience générale, de leur part, de la nécessité de relire cet héritage, et du danger qu'il y aurait à perpétuer les mythes sans se réapproprier les œuvres. Il s'agit, après tout, « d'être engagé dans son présent ». La démarche qui oriente le « Rétroviseur » est à cet égard significative pour la relecture de l'héritage littéraire de la Révolution tranquille. Lefort-Favreau précise d'ailleurs que « l'idée d'ajouter une annexe où [ils reviendraient] sur des œuvres du passé n'a […] rien de nostalgique. Elle vise plutôt à conjuguer au présent les enjeux du passé ». Il explique que

> le versant le plus politique de cette idée consiste à refuser l'imposition d'une lecture univoque de notre héritage. Dans sa version plus ludique, il s'agit de se demander ce que nous penserions de nos « grands classiques » si on les découvrait par hasard sur une table de librairie. Dans les deux cas, l'exercice mène à refuser la sclérose (2013b : 59).

LA CRAINTE D'UNE CULTURE SCLÉROSÉE

Cette crainte d'une sclérose, soit de la langue, de la culture ou de la littérature, est d'ailleurs partagée par plusieurs des collaborateurs de la revue. Pierre Nepveu, dans « L'apologie du risque », article qu'il signe dans le dossier « Nous ne sommes pas seuls : réflexions sur le bien commun culturel », s'en prend au discours comptable, statistique et défaitiste au sujet de la dégradation du français tout en réaffirmant la nécessité, au Québec, de défendre cette langue. À la suite d'André Belleau, il critique « l'idéologie nationaliste de conservation linguistique », son « approche muséologique » et sa mentalité de « Parc national linguistique », et déplore tout discours sur la langue qui ne tient pas compte de sa vitalité. En effet, il craint que si l'on fait du français une relique et qu'on ne le considère que comme indice de singularité, il serve de repoussoir aux jeunes générations. Face à cette crainte d'une muséification de la langue, il propose de l'envisager dans ses contradictions mêmes : « Il faut assumer le fait que notre langue est à la fois menacée et vivante, fragile et dynamique, une et plurielle, et qu'elle ne peut pas être défendue au nom d'un certain intégrisme identitaire et d'une conception monologique de la culture » (2013 : 9). Par ailleurs, pour s'op-

poser au discours de l'échec, qui « a une longue tradition au Québec » (2013 : 9), il suggère de relire nos écrivains, dont la langue est libre et décomplexée.

Toujours dans le même dossier, Jonathan Livernois s'intéresse au rapport des Québécois à la mémoire et à leur devenir, entre inquiétude et sentiment de permanence tranquille. Autant il s'enthousiasme pour une reprise créative de notre héritage commun à laquelle se sont employés les dramaturges et les écrivains contemporains, ainsi que les étudiants lors de la grève étudiante de 2012, autant il s'inquiète du « danger associé à ce retour au passé et à cette volonté de refaire l'histoire pour soi, plus susceptible de réaffirmer la permanence que de la déstabiliser » (2013 : 18). Mais c'est sans doute Catherine Dorion qui, dans son article « Des choses qui nous tiendront ensemble », exprime le plus explicitement cette crainte diffuse d'une culture empaillée. Elle s'en prend à une culture artificielle, « imposée et continuellement renforcée par la publicité et par ceux qui la payent » (2013 : 28), soit une culture de l'argent, américanisée, qui viendrait remplacer les cultures locales, qui sont les liants des communautés. Elle affirme que « les cultures qui se font bouffer leur espace de création s'effoirent » (2013 : 28), et que la résistance que nous opposons à ce processus a pour effet pervers de nous faire considérer la culture comme muséale. Elle exprime également un sentiment d'urgence, lui aussi latent à travers le dossier : « Si elle [la culture] n'est pas constamment en train d'inspirer et d'expirer de l'air nouveau, elle meurt. Si une communauté cesse de créer ses propres mots, sa propre musique, ses propres représentations du monde, sa culture meurt. Et une communauté qui n'a plus de liant n'est plus une communauté » (2013 : 28).

Il est également intéressant de souligner la crainte, exprimée entre autres par Lefebvre, que l'action, parfois spectaculaire, de divers mouvements sociaux ne change pas le cours des choses, et que ceux-ci soient archivés dans la mémoire collective sans réellement avoir d'effets dans la durée. C'est de cela qu'il est question dans l'éditorial qu'il signe dans le numéro consacré au féminisme. Il compare le mouvement #AgressionNonDénoncée ou #BeenRapedNeverReported aux événements du printemps 2012 en s'inquiétant des répercussions – trop faibles – qu'ils auront peut-être sur la société :

> Le plus inquiétant n'est pourtant pas la capacité de la presse, de la radio et de la télévision à se désintéresser au plus vite de ce qui les obsédait la veille ; c'est plutôt l'incertitude. Il est en effet trop tôt pour déceler si cette prise de parole saura déboucher sur une transformation des consciences au sujet de la violence

> faite aux femmes. Ma crainte est que, tout comme dans le cas du printemps étudiant et du mouvement des casseroles, la vague, sans s'éteindre de sa belle mort, ne parvienne pas à investir ou à créer des canaux à partir desquels il serait possible d'ébranler, ne serait-ce qu'un peu, le statu quo (2015 : 3).

L'on peut constater, à la lecture de la revue depuis 2012, que non seulement une possible sclérose de la culture et de la mémoire, mais aussi l'impuissance face à l'ordre du monde inquiètent certains collaborateurs. Or, il est difficile d'évaluer, dans le présent, les effets d'un événement ou d'un mouvement dans la durée.

LA COMMUNAUTÉ À TRAVERS LE PRISME DE L'ACTUALITÉ ET DE LA SOUVERAINETÉ

L'équipe actuelle de *Liberté* ne semble pas défendre de projet politique précis hormis le réveil d'une forme de sentiment de communauté au Québec ; elle s'attache, à l'aide d'outils théoriques, de courants de pensée, de thématiques particulières ou d'œuvres littéraires, à comprendre le monde qui l'entoure. Le comité l'affirme d'emblée dans « Assoiffés de sens », éditorial paru en 2006 : « C'est […] à lire le monde que nous souhaitons nous atteler, en tentant d'éviter autant que possible les taches aveugles qu'impose l'air du temps » (Comité de rédaction, 2006 : 4). La lecture faite de certaines œuvres ainsi que la présentation des dossiers thématiques de 2012 à 2014 en témoignent aussi. Dans la présentation du numéro 302, intitulée « Rétro, les classes sociales ? Voir au-delà de la classe moyenne », par exemple, Lefebvre se demande si « les notions de classe sociale et de lutte des classes peuvent […] encore nous aider à comprendre les enjeux politiques et esthétiques auxquels nous faisons face, à la fois comme groupe et comme individus » (2014 : 9). Plus largement, les collaborateurs cherchent à débusquer les impensés des discours contemporains pour en révéler la portée idéologique, ce qui permet également, à terme, de mieux comprendre l'époque dans laquelle nous vivons. Ainsi Lefebvre s'en prend-il déjà, dans l'éditorial du dossier « Manifestations : la politique hors les murs » (n° 298), à la rhétorique d'une frange de la population qui présente ses idées politiques sous le couvert de la « lucidité », plutôt que de révéler les présupposés idéologiques qui les sous-tendent.

Si le nouveau format de la revue semble coller davantage à l'actualité, les événements du présent font toujours l'objet de réflexions qui les transcendent. Par exemple, dans ce numéro 298 consacré aux événements marquants de la

grève du printemps 2012, plusieurs textes, dont celui de Jean-Philippe Warren, s'interrogent plus largement sur le rôle des manifestations et des contestations populaires et sur ce qu'elles disent de la santé démocratique d'une société[6]. À l'inverse, les événements, luttes, notions théoriques et œuvres du passé sont souvent convoqués pour nous aider à lire le présent. À cet égard, chaque présentation du « Rétroviseur » fait état des raisons qui, selon Lefort-Favreau, font l'actualité d'un écrivain dit classique. Par exemple, dans « Hubert Aquin aux temps des révolutions », il déclare que c'est « la force de résistance qui traverse l'œuvre d'Aquin qui constitue son actualité » (2014a : 69), alors que dans « Jacques Ferron : percer l'opacité du présent », il avance que c'est peut-être « la perméabilité de Ferron à la concrétude du sensible » (2014b : 69) qui nous permettrait d'en faire notre contemporain.

À notre sens, la thématique de nombreux numéros récents de la revue contribue à « réinventer nos références », pour faire écho à l'appel de Livernois : ils interrogent des enjeux tout à fait contemporains malgré le « poids » de l'héritage de la Révolution tranquille que semblent ressentir l'équipe de *Liberté* et un certain nombre d'intellectuels au Québec. On pourrait citer en exemple le dossier intitulé « La moitié du monde : comment le féminisme pense la société », qui contraste avec les préoccupations traditionnelles de la revue[7]. Dans le dossier « Repenser la souveraineté : l'État à l'heure de la globalisation », seulement deux articles s'intéressent à la question de l'indépendance du Québec. La notion de souveraineté est envisagée dans un sens plus large, celui de la possibilité même pour les peuples d'avoir du pouvoir sur leurs conditions de vie. Dans la présentation du dossier, Philippe Gendreau et Pierre Lefebvre posent l'interrogation au cœur du numéro : « Dans un monde où l'économie semble avoir grignoté le politique au point de prendre sa place, quel peut être le sens de l'autonomie politique d'un peuple ? » (2016 : 21). De fait, l'un des articles du dossier s'intéresse au concept de souveraineté chez les Premières Nations, qui

6. Il s'intéresse, notamment, à la valeur propre de la mobilisation jusqu'à affirmer que « la première victoire de la mobilisation est, paradoxalement, la mobilisation elle-même ». Il se penche également sur les occasions de « dessiner une humanité », de lui donner un visage, par le biais des manifestations et rassemblements (2013 : 10).

7. La rédaction, qui signe la présentation du dossier, reconnaît le caractère étonnant du dossier dans les pages de *Liberté* : « La revue, à travers son histoire, a en effet traîné la juste réputation d'être une taverne. C'est d'ailleurs un reproche qui nous est encore parfois adressé », écrivent les collaborateurs. En revanche, dans la perspective de « comprendre dangereusement », selon la devise de la revue, ils affirment que « la thématique [leur] semblait […] à propos » (Comité de rédaction, 2015 : 19).

diffère de la conception européenne : Pierrot Ross-Tremblay, juriste et sociologue innu, explique dans un entretien que la notion de souveraineté, chez les Innus, implique la responsabilité d'un territoire, des humains et des animaux qui y vivent. Il est de plus question, dans le dossier, de la crise grecque et de la notion de souveraineté au sein de l'Union européenne. En résumé, si la souveraineté a pu être un thème cher aux générations précédentes, elle est aujourd'hui pensée en fonction de préoccupations plus contemporaines. L'équipe de *Liberté* semble chercher à ouvrir les débats et à se doter de meilleurs outils pour réfléchir au présent. Ce n'est plus tant le passé pour lui-même qui intéresse ni même des projets pour un futur annoncé, rêvé, mais bien ce « maintenant » dont on tente de capter l'essence pour mieux penser notre présence, comme individus et comme communauté, au monde.

ET LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE ?

Cette volonté de penser notre époque se manifeste également à travers la lecture des œuvres à laquelle s'adonnent les collaborateurs de la revue dans le dossier critique. L'usage de la langue des écrivains québécois et francophones d'aujourd'hui intéresse plusieurs d'entre eux (notamment Nepveu, dont il a été question plus tôt) : elle témoignerait à leurs yeux de la vitalité de la littérature contemporaine. Ainsi, plutôt que de s'inquiéter d'un recul du français, Myriam Suchet voit-elle dans la pratique des auteurs une créativité stimulante. Par exemple, elle s'enthousiasme, dans l'article qu'elle consacre au *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume, pour la nouveauté du travail langagier qui se manifeste dans cette pièce. Selon elle, la question de la langue constitue « le point d'incidence par lequel l'art répond aux questions du monde qui l'entoure » (2013 : 52). Suchet se demande si c'est bien le fait que la dramaturge « [déplace] les enjeux qui étaient ceux du théâtre joualisant puis du théâtre de la parole » et modifie, ce faisant, « la relation entre la question linguistique et la problématique identitaire » (2013 : 52) qui provoque tant d'engouement pour cette pièce. En posant la question, elle suggère, implicitement, que c'est peut-être le cas.

Un autre exemple de l'attention particulière portée aux pratiques langagières innovantes des écrivains nous est fourni par la lecture que fait Lefort-Favreau de *Pour sûr* de France Daigle, livre dont le cœur se trouverait dans l'obsession de son auteure pour les dictionnaires et les mots. Lefort-Favreau souligne que « pour légitimer la langue acadienne, Daigle ne se contente pas d'écrire un roman en chiac » (2013a : 30), ce qui consisterait, à son sens, à recourir à une solution qui appartient au passé. Il explique que l'œuvre s'apparente à la fois à

une encyclopédie et à un dictionnaire, qui donne des précisions sur l'évolution historique des mots, et affirme qu'« [en] choisissant cette forme, *la* plus normative qui soit, dont le rôle est de fixer la norme ou l'usage, [Daigle] indique la voie à suivre » (2013a : 30). Il ajoute qu'« [il] suffit d'investir ce type d'ouvrage, le décomposer, le fragmenter et y faire entrer le chiac de force » (2013a : 30). Pour lui, ce jeu avec la norme dans le but de la subvertir, à la base d'une esthétique hétérogène, serait bénéfique à tous les discours. Autrement dit, le critique reconnaît le travail sur les formes et la cohabitation des langues dans l'œuvre de Daigle comme une nouvelle possibilité de penser les rapports de pouvoir à travers la langue.

* * *

Dans les pages des numéros de *Liberté* parus à partir de 2012, on semble osciller entre une inquiétude plus ou moins grande et une confiance plus affirmée envers la vitalité de la culture. Le retour de préoccupations plus proprement politiques dans les pages de la revue n'est pas sans teinter la manière dont sont lues les œuvres littéraires, mais cette influence s'avère complexe et varie en fonction des collaborateurs. Si l'on s'inquiète de l'évolution des rapports communautaires aujourd'hui, au Québec, les collaborateurs de la revue sont majoritairement conscients que la résistance dont il a été question plus haut ne peut se déployer en reprenant les formes du passé. Pour ceux qui s'intéressent aux rapports entre arts et politique, l'idée de la littérature-prophète peut difficilement être prise au sérieux. Comme l'écrit Hamel,

> on ne peut demander davantage à une œuvre littéraire qu'une poétique du politique et il serait faux de croire que celle-ci puisse résoudre à elle seule la situation de ceux qui sont privés d'inscription symbolique dans la cité. Une poétique du politique peut néanmoins manifester la nécessité d'une reconfiguration de la communauté en rappelant que celle-ci engage, par le pouvoir des mots, par l'invention de formes, par la mise en perspective des êtres et des choses, à donner la parole à ceux auxquels l'ordre présent du monde la refuse (2005 : 118).

À cet égard, les collaborateurs partageraient la même inquiétude : que l'on cultive l'image d'une culture figée, crispée, à conserver, qui abdique son rôle de nous dire et de dire le monde. Par contre, l'équipe de *Liberté* semble conjurer cette crainte par l'attention que portent aux œuvres littéraires, cinématographiques et

théâtrales les collaborateurs du cahier critique, qui contribuent sans cesse à renforcer l'idée d'une littérature, d'un cinéma, d'un théâtre vivants, de leur temps, qui posent des regards nouveaux sur le monde. Les collaborateurs de *Liberté* manifestent le désir de voir reconnues les créations originales de la culture et de se réapproprier les héritages de manière créative afin de dire notre époque et notre monde avec acuité.

BIBLIOGRAPHIE

Cambron, Micheline (2013), « Le parti pris du Québec : entretien avec André Brochu », *Spirale,* nº 246 (automne), p. 44-47.

Comité de rédaction (2006), « Assoiffés de sens », *Liberté,* vol. 48, nº 273 (septembre), p. 3.

Comité de rédaction (2015), présentation du dossier « La moitié du monde : comment le féminisme pense la société », *Liberté,* nº 307 (printemps), p. 19.

Dorion, Catherine (2013), « Des choses qui nous tiendront ensemble », *Liberté,* nº 300 (été), p. 27-29.

Gendreau, Philippe, et Pierre Lefebvre (2016), présentation du dossier « Repenser la souveraineté : l'État à l'heure de la globalisation », *Liberté,* nº 310 (hiver), p. 21.

Hamel, Jean-François (2005), « Hubert Aquin et la perspective des singes », *Contre-jour,* nº 8 (hiver), p. 103-118.

Lapointe, Martine-Emmanuelle (2013), « Construction et déconstruction d'une borne temporelle. L'année 1980 dans *Spirale* et *Liberté* », *Tangence,* nº 102, p. 75-94.

Lefebvre, Pierre (2006), « Résistance, résidu, reste », *Liberté,* nº 273 (septembre), p. 8.

Lefebvre, Pierre (2007), « Sale temps », *Liberté,* nº 278 (novembre), p. 6-10.

Lefebvre, Pierre (2012), présentation du dossier « Nous ? », *Liberté,* nº 296 (juin), p. 6-7.

Lefebvre, Pierre (2013), « Le testament et l'héritage », *Liberté,* nº 300 (été), p. 3.

Lefebvre, Pierre (2014), présentation du dossier « Rétro, les classes sociales ? Voir au-delà de la classe moyenne », *Liberté,* nº 302 (hiver), p. 9.

Lefebvre, Pierre (2015), « Corps à corps », éditorial, *Liberté,* nº 307 (printemps), p. 3.

Lefebvre, Pierre, et Anne-Marie Régimbald (2013), « Nous ne sommes pas seuls », *Liberté,* nº 300 (été), p. 7.

Lefort-Favreau, Julien (2013a), « Chiac, langue première, langue littéraire », *Liberté,* nº 298 (hiver), p. 30.

Lefort-Favreau, Julien (2013b), « Anne Hébert hors les murs », *Liberté,* nº 301 (automne), p. 59.

Lefort-Favreau, Julien (2014a), « Hubert Aquin aux temps des révolutions », *Liberté,* nº 302 (hiver), p. 69.

Lefort-Favreau, Julien (2014b), « Jacques Ferron : percer l'opacité du présent », *Liberté,* nº 305 (automne), p. 69.

Livernois, Jonathan (2013), « Un shack à soi : de la permanence tranquille ou pourquoi craindre la disparition », *Liberté,* nº 300 (été), p. 16-18.

Nadon, Rachel (2016), *La résistance en héritage : le discours culturel des essayistes de* Liberté *(2006-2011),* Montréal, Éditions Nota bene. (Coll. « Prémices ».)

Nepveu, Pierre (2013), « Une apologie du risque », *Liberté,* nº 300 (été), p. 8-9.

Ross-Tremblay, Pierrot (2016), « La souveraineté comme responsabilité », propos recueillis par Pierre Lefebvre et Philippe Gendreau, *Liberté,* nº 310 (hiver), p. 8-13.

Suchet, Myriam (2013), « Rythmer la langue », *Liberté,* nº 301 (automne), p. 52-53.

Warren, Jean-Philippe (2013), « La manifestation comme graffiti : le printemps 2012 en cinq esquisses », *Liberté,* nº 298 (hiver), p. 10-12.

« NOUS FORMER LES UNS LES AUTRES » : ÉTHIQUE ET ENJEUX DU COLLECTIF DANS *NOUVEAU PROJET*

Rachel Nadon

Université de Montréal

Fondée en 2012 par Jocelyn Maclure[1], professeur de philosophie à l'Université Laval, et par Nicolas Langelier, journaliste culturel actif[2], la revue[3] *Nouveau Projet* aspire à être un « [c]atalyseur et [un] point de rassemblement des forces progressistes du Québec des années 2010 » (« À propos de *Nouveau Projet* », [s. d.]). Cette volonté de regrouper sous une même enseigne des personnes, des luttes et des discours différents se traduit par une impression d'éclectisme, voire d'un certain œcuménisme idéologique. Au-delà de cet *a priori,* de cette opinion de lecture, *Nouveau Projet* circonscrit un imaginaire et un *ethos* spécifiques qui la font se démarquer de ses contemporaines que sont *Liberté, Contre-jour, L'Inconvénient* et *Spirale.* En étudiant le premier numéro, je souhaite mettre en lumière le régime de valeur, la bibliothèque et les filiations de la revue dans

1. Maclure a été le cofondateur et le rédacteur en chef des *Cahiers du 27 juin* (2003-2010), dont le titre fait référence à la date de l'adoption de la Charte des droits et libertés de la personne (27 juin 1975). L'éditorial inaugural, signé par Maclure, met en avant la cohérence générationnelle (partage de référents historiques et sociaux, de valeurs) du groupe fondateur (Maclure, 2003 : 4-7).

2. Après plusieurs collaborations à l'hebdomadaire culturel *Ici,* Langelier a fondé le magazine culturel *P45* en 2000, auquel il met fin en 2011 (voir « P45 : la fin » – Langelier, 2011). *Nouveau Projet* en est à l'évidence le successeur. Notons également que Langelier a été président de l'Association québécoise des journalistes indépendants du Québec.

3. La dénomination de *Nouveau Projet* (revue d'idées, revue culturelle ou littéraire) est à discuter : les fondateurs ne se positionnent pas sur le sujet ; le terme magazine semble privilégié. Dans un numéro de *Voix et images,* René Audet et Pascal Riendeau la citent cependant aux côtés des revues littéraires *Liberté, Contre-jour* et *L'Inconvénient* (2014 : 12).

l'objectif de saisir ce qui caractérise à première vue ce lieu de discours qu'est *Nouveau Projet.* Je m'intéresserai, dans un premier temps, à la poétique générale de la revue que je penserai, dans un deuxième temps, en relation avec la scénographie (Maingueneau, 2004) de l'éditorial inaugural de Langelier, « Premier engagement » (2012a). Ce sont les effets de son discours, qui oscille entre le sérieux de la lutte à mener et l'humour complice, que j'analyserai dans un dernier temps. Il me semble que *Nouveau Projet* articule, à un discours branché sur le présent, une quête existentielle et spirituelle qui apparaît volontairement en décalage, valorisant la position de l'intellectuel engagé, mais pas nécessairement sa méthode.

L'espace consacré à la littérature et l'importance que *Nouveau Projet* lui accorde la distinguent des autres revues : la littérature n'est pas un point de vue sur le monde (comme dans la nouvelle mouture de *Liberté* ou à *L'Inconvénient*) ou une « formation » commune (*Contre-jour*), mais un aspect d'une culture générale à acquérir, au même titre que le cinéma, l'écologie ou l'urbanisme. La littérature se trouve sous plusieurs formes à la revue : on peut lire en général une « Analyse du langage », des propositions de « Lectures », une « Lettre de l'étranger », des « Correspondances », une fiction et un poème inédits, de même que trois ou quatre essais en tous genres[4], y compris la réédition d'un « grand essai » (Joan Didion, par exemple, pour le premier numéro, puis Jonathan Franzen, Sénèque, André Laurendeau, Blaise Cendrars, Rainer Maria Rilke, Arthur Schopenhauer dans les livraisons subséquentes). Les « recensions, critiques et interprétations » de livres de fiction et d'essais, populaires ou savants sont publiées dans la section « Commentaire ». Ce sont de longs textes qui prennent la plupart du temps la forme d'une réflexion sur un phénomène ou un courant artistiques, d'une mise en perspective plutôt que d'une lecture ligne par ligne, attentive aux motifs d'une œuvre ou à la poétique spécifique d'un auteur.

« Nous publions surtout des reportages narratifs, des essais lyriques et des commentaires critiques », peut-on lire sur le site Web de la revue. Le « réseau littéraire[5] » de *Nouveau Projet* de même que l'investissement de ces trois

4. On trouve des essais cognitifs et méditatifs, suivant la distinction qu'opère Marc Angenot dans *La parole pamphlétaire* (1995).

5. Uniquement au sein des collaborateurs, on note plusieurs noms d'écrivains et d'écrivaines : Samuel Archibald (qui fait figure de « mannequin » pour le dossier) et Mathieu Arsenault (n° 1), Fanny Britt et Nicolas Dickner (n° 2), Marc Séguin, Daniel Grenier, Fabien Cloutier et Shawn Cotton (n° 3), Alain Farah, Louis Hamelin et Alexie Morin (n° 4), Kim Thuy, François Rioux et

genres qui peuvent être associés au registre essayistique autorisent à mon sens Audet et Riendeau à citer *Nouveau Projet* aux côtés de *Liberté, Contre-jour* et *L'Inconvénient* dans le numéro d'automne 2014 de *Voix et images* consacré à l'essai, bien que *Nouveau Projet* ne soit pas à proprement parler une revue littéraire[6] (2014 : 12). Les articles « littéraires » (essai ou fiction, qui prennent pour objet une œuvre, le langage, l'écriture ou la lecture) sont autrement disséminés dans les cinq sections du numéro : « Ouverture » (définie comme « un peu comme du *scrapbooking,* mais sans photos de chats »), « Dossier » (quand il y en a un), « Récits, reportages, essais[7] », « Commentaire » et « Varia ». *Nouveau Projet* reprend ici les termes de l'« ordre du jour », ce qui met en avant une trame connue, celle de l'assemblée générale. Cette organisation insiste sur la volonté de la revue d'être un lieu de réflexion, voire de délibération et d'administration de ces « forces progressistes » dont elle souhaite être le « catalyseur ».

Cette assemblée est d'ailleurs bien concrète, publicisée même : les pages « Courrier », « Mécènes et partenaires fondateurs » sont composées des listes de personnes qui soutiennent financièrement la revue ; elles précèdent tous les autres textes. Participer (financièrement ou autrement, en étant un lecteur ou une lectrice de la revue) à *Nouveau Projet* signifierait en quelque sorte faire partie d'un « mouvement » *aux côtés* de ces personnes qu'on lit dans le « Courrier » des lecteurs, *avec* ces personnalités publiques dont on retrace le nom dans les deux pages consacrées aux mécènes et aux partenaires. *Nouveau Projet* semble miser sur le sentiment d'appartenance des membres de sa communauté élargie : dans le premier numéro, plutôt que d'appeler le lectorat à s'abonner, elle insiste en creux sur le prestige que signifie être « membre » de cette même communauté de « gens qui veulent changer les choses » et sur la reconnaissance d'une vision du monde commune. Le lectorat ainsi que les donateurs et les donatrices font ainsi partie d'une communauté de parole concrète, publique, publicisée ; cette mise en scène de la communauté, qui apparaît à la fois comme moyen (de publicité) et comme objectif (elle est à faire), est propre à *Nouveau Projet*.

William S. Messier (n° 5), Evelyne de la Chenelière, Sarah Berthiaume et Catherine Mavrikakis (n° 6), Daniel Grenier et David Paquet (n° 7).

6. Cette dénomination ne va pas de soi et ne fait pas consensus : elle est, au sein du champ littéraire, un enjeu de pouvoir que je ne peux aborder ici.

7. Il est intéressant de noter que les « introductions » de Langelier se situent dans la section « Récits, reportages, essais » en table des matières, aux côtés des textes proprement littéraires (grand essai, fiction, poème). Celle-ci est par ailleurs organisée de manière plus thématique que chronologique.

À L'HORIZON DE LA COMMUNAUTÉ : LA MAISON FAMILIALE

Alors que les membres de *Contre-jour* abordent les questions de l'éthique et du politique sous les angles de la philosophie et de la constitution d'un sujet littéraire responsable face au monde, à l'horizon d'une inquiétude ontologique, ceux de *Liberté* les réfléchissent à partir des héritages littéraires et politiques choisis. Les membres de l'équipe éditoriale de *Nouveau Projet* rassemblent quant à eux l'éthique et le politique sous une « écologie » qu'il s'agit de renouveler à l'aune d'une forme de spiritualité. Le premier numéro de la revue prend la forme d'un « guide de survie » qui propose certains « modes d'emploi » du présent : intitulé « (Sur)vivre au XXIe siècle », le numéro veut toucher à tous les aspects de l'individu et de son environnement social et physique, comme le souligne le descriptif du dossier :

> Le 21e siècle, c'est le futur, oui. Mais c'est d'abord et avant tout notre présent : notre environnement physique, culturel et social, le monde dans lequel nous évoluons et travaillons et rêvons, les choix que nous faisons au bureau, dans l'isoloir, à l'épicerie, à la maison.
>
> Le 21e siècle c'est maintenant et ce n'est pas nécessairement très bien parti.
>
> Comment le vivre un peu mieux, ce siècle pas toujours facile ? Comment ménager et nourrir notre âme et notre biosphère, notre vie personnelle et familiale, la vitalité de notre culture et l'équilibre mental de notre système politique ? Comment survivre à un monde où Dieu est mort et où tous les cafés font jouer le même folk-pop générique ? (2012 : 45)

L'énonciateur dessine ici une époque de vide spirituel, où l'individu a besoin d'apprendre à « nourrir » et à « ménager » son âme comme son « environnement ». L'emploi du « comment » pose la question des valeurs partagées et des habitudes, celles de l'objectif et de la manière. Ce sentiment de devoir répondre à ces « comment » et à ce besoin d'apprendre met en lumière l'importance, à la fondation de *Nouveau Projet,* de la formation, au sens d'une transmission et d'une acquisition de connaissances. Les questions que pose la revue avec ce « guide de survie » renvoient à cette idée qu'il faille mettre au jour ensemble des connaissances intellectuelles et morales, pratiques et théoriques, pour mener sa vie à notre époque et pour non pas vivre, mais survivre au siècle ; qu'il faille *nous former les uns les autres,* pour reprendre une citation d'Anton Tchekhov que commente Bernard Émond dans « Vitupérer l'époque », un essai paru dans le même numéro (2012). *Nouveau Projet* invite en quelque sorte son lectorat à changer son mode de vie et à réfléchir à celui-ci.

Le dossier « (Sur)vivre au XXIe siècle » rappelle par son titre le second livre de Langelier, *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles* (2010), dont il reprend l'esprit et la forme, la même scénographie de l'éveil[8]. Ce récit écrit au « vous », qui joue avec les codes du manuel de psycho-pop en proposant par exemple des « exercices » réflexifs, met en scène un trentenaire en crise existentielle qui réfléchit au bonheur, au progrès, au sens de la vie. Le récit se termine par un retour au chalet construit par le père mort et par une sorte d'épiphanie : le sujet romanesque, étendu dans une clairière, rêve de réunir des gens qui admettent qu'ils ont besoin « de sagesse et de beauté », et ouvre les yeux sur une lumière éblouissante[9] (Langelier, 2010 : 219). Le désir de retrouver le « vrai » et l'« authentique » passe dans le récit par un retour à la nature et par la création d'une communauté qui prend la forme d'une « famille élargie » : celle des amis « comme nous », qui nous « ressemblent », au sein d'un imaginaire où les pères sont morts et les mères, invisibles. La revue *Nouveau Projet* s'inscrit dans cet horizon idéologique et apparaît comme une suite « concrète » à *Réussir son hypermodernité.* Bien sûr, *Nouveau Projet* n'est pas *que* Langelier ou cet éditorial : il serait faux d'y voir l'expression « essentielle » d'une identité précise et tenue au fil des textes par toute l'équipe, par tous les collaborateurs et les collaboratrices. Cependant, Langelier apparaît comme la voix la plus forte à

8. Le récit et l'éditorial inaugural de la revue commencent de la même manière. *Réussir son hypermodernité* débute sur un sentiment de malaise et de fatigue généralisée : « Un jour, c'est inévitable, vous en aurez assez. Vous déciderez qu'il y a eu assez de mort(s) autour de vous, et qu'il est temps de faire quelque chose avant qu'il ne soit trop tard. […] Vous choisirez donc un matin de votre mi-trentaine. Idéalement, si vous habitez la zone climatique continentale humide du nord-est de l'Amérique, ce sera durant cette triste période de l'année entre la dernière tempête de neige et les premières tulipes. Ce devrait être l'aube, de préférence. Vous n'aurez pas encore dormi, et cette aube-là ressemblera à tant d'autres, depuis dix ans, quinze ans, vingt ans » (Langelier, 2010 : 12). Le « Premier engagement » de *Nouveau Projet* reprend la même scénographie : « Un matin gris et silencieux, un restant de mal de tête et des envies de printemps et de lumière, après un hiver qui, il faut bien le dire, aura été plutôt décourageant. Politiquement, économiquement, culturellement, médiatiquement, météorologiquement même, on a connu des jours meilleurs » (Langelier, 2012a : 13).

9. « Pendant de longues minutes, vous aurez de vagues visions de la communauté qui pourrait s'établir ici [au chalet] : une maison remplie de gens de partout pour discuter et échanger et construire l'avenir, un endroit pour admettre que vous et vos contemporains avez agi comme des idiots, et qu'il est temps de vous racheter et de réaliser que ce dont vous avez besoin, c'est de sagesse et de beauté, pas de vides, de nouveauté, d'échanges incessants mais stériles » (Langelier, 2010 : 217). Puis, un peu plus loin, une fois le choix fait de « sauter en bas de l'échelle sociale que vous avez patiemment, stupidement gravie, depuis vingt ans. Vous ouvrirez les yeux et vous serez ébloui. Tout ne sera que lumière et blancheur. Vous enfoncerez vos doigts dans le sol humide et vous serrerez les mains plus fort que vous le pourrez » (2010 : 219).

Nouveau Projet : il occupe le « seuil discursif » de la revue avec ses « introductions » ; il parle, dans les médias, au nom de la revue et pour elle, bien que ce projet ait été lancé avec Maclure : « C'est un sentiment similaire [le désir de recréer une effervescence intellectuelle] qui m'a poussé à fonder *Nouveau Projet* en 2012 », écrit-il dans une correspondance citée dans le numéro de *Voix et images* auquel j'ai fait référence plus haut (Audet et Riendeau, 2014 : 12 ; je souligne). Même Audet et Riendeau le désignent comme « le fondateur » de *Nouveau Projet* (2014 : 8, note 5), laissant Maclure de côté.

Si Langelier, dans *Réussir son hypermodernité,* témoigne d'une véritable fascination pour la parole manifestaire, multipliant les citations et les réflexions sur les groupes qui usent collectivement de cette parole illocutoire[10], il refuse d'en faire l'usage dans la revue. Le texte inaugural de la revue est une « introduction » (pas un éditorial ni un manifeste) que seul Langelier signe ; Maclure rédige plutôt un article dans le dossier thématique. Il semble avoir à *Nouveau Projet* un refus de la signature[11] et de la voix collectives : le « nous » de « Premier engagement » peut sembler générationnel[12] ou se référer abstraitement à la société québécoise. Langelier privilégie tantôt ce « nous » abstrait, tantôt le pronom indéfini « on » pour désigner l'équipe de la revue :

> Si *Nouveau Projet* existe, c'est en bonne partie parce qu'on a ressenti le besoin de raconter des histoires différentes. Des histoires sur qui nous sommes et sur le monde qui nous entoure, mais aussi des histoires sur ce que nous pouvons aspirer à devenir, sur le monde que nous souhaitons. Des histoires vraies en forme de reportages et d'essais, et aussi des histoires inventées, mais claire-

10. En exergue, il place une citation du « Manifeste des rayonistes et aveniriens », qu'il cite également plus loin (Langelier, 2010 : 110) ; on note aussi des références au « Manifeste du futurisme » (p. 24), au « Manifeste du Bauhaus » (p. 64), au manifeste de Nicolas Beauduin, *La poésie paroxyste* (p. 60) et au « Manifeste du suprématisme » (p. 61). Un chapitre s'intitule même avec humour « Rédiger son manifeste personnel » (p. 69).

11. Ce refus se retrouve à *Contre-jour,* par exemple, qui n'a pas publié d'éditorial inaugural à sa fondation. Pour souligner le dixième anniversaire de la publication, l'équipe a choisi de présenter « 30 manifestes », signe d'un désir de multiplicité et d'un certain scepticisme envers la forme manifestaire (2013).

12. À la fin du « Premier engagement », Langelier écrit : « C'est au tour de notre génération de passer sur cette terre, d'y imposer ses rêves et ses aspirations, ses peurs et ses combats » (2012a : 20). Dans l'éditorial du deuxième numéro, il revient sur cette idée et la nie en quelque sorte : « Malgré les nombreuses pressions en ce sens, *Nouveau Projet* n'a jamais voulu se définir comme un magazine générationnel, mais plutôt comme celui qui regrouperait les gens de tous les horizons qui ont envie que ça change. Et jusqu'à maintenant, l'expérience semble concluante » (2012b : 15).

> ment identifiées comme telles, contrairement aux communiqués de Stephen Harper™ et aux épisodes d'*Occupation Double*. [...] Des histoires pour chercher sens à tout ceci, pour arriver à se sentir moins seuls. [...]
>
> *Nouveau Projet* a été fondé sur l'idée que les choses peuvent et doivent changer – dans notre société, mais aussi en nous-mêmes. Une idée similaire semble éclore dans la tête de bien des gens, par les temps qui courent, et on est fiers de se joindre à une foule hétéroclite de gens et d'organisations qui essaient tant bien que mal de bâtir le Québec nouveau.
>
> À ce moment précis de l'Histoire, alors que collectivement nous semblons hésiter entre le radicalisme, l'inaction totale et le refuge dans une poésie aussi *cute* qu'inoffensive, *Nouveau Projet* prend parti pour la nécessité de choisir l'engagement, en soi et sa société. De se mettre au service de quelque chose de plus grand que soi. De redéfinir ce qui est nécessaire, ce qui est important. Et d'ainsi, peut-être, chacun à notre manière, inventer une nouvelle conception de ce qui est possible (2012a : 15).

Nouveau Projet est donc né d'un besoin de raconter des histoires, aux autres, mais aussi d'un besoin de *se* raconter et de raconter le présent. On notera l'utilisation fréquente du mot « histoires » ici, mais aussi dans l'éditorial (25 fois) et l'indistinction de son référent. Les « histoires vraies » sont distinguées des « histoires inventées, et clairement identifiées comme telles », ce qui sous-entend que les discours se jouent de cette distinction en secret. La narration et la mise en récit sont valorisées (au contraire de la « poésie *cute* »), comme si le récit, par la mobilisation particulière qu'il effectue du discours social, parlait nécessairement à tous, avait le pouvoir de remédier à la solitude du sujet, mais aussi de l'aider dans sa quête existentielle et identitaire (qui nous sommes, ce que nous pouvons aspirer à devenir). L'« histoire » s'opposerait, en quelque sorte, par son caractère fini et déterminé, à l'éclatement des récits, au défilement infini des informations ; on ne sait toutefois pas quelles formes ou quels objets les constituent, sinon « le monde », « l'époque », le « siècle ». Il y a un flou indéniable dans le vocabulaire choisi pour décrire ce « Premier engagement » : les histoires sont nécessaires pour chercher le sens à « tout ceci », il faut se mettre au service de « quelque chose » de plus grand, redéfinir « ce qui est » possible ; l'objet du discours reste indéterminé. Ainsi le lieu à partir duquel celui-ci s'énonce est-il défini non pas par une ligne éditoriale ferme, mais par une circulation, une constellation de positions possibles. Le lecteur ou la lectrice peut adhérer à la vision du monde de *Nouveau Projet,* à la critique sociale que la revue fait, il ou elle peut également investir de ses croyances, de ses idées ces mots aux référents incertains. Mais c'est d'abord à une prise de conscience et au désir

d'un changement à son « style de vie » que la personne « consent » : « Si tout va bien, ces histoires vous donneront envie de travailler à rendre la fin de l'histoire un peu meilleure », écrit Langelier (2012a : 21). *Nouveau Projet* se caractérise, à sa fondation, par une foi dans une responsabilité de la parole, c'est-à-dire dans ce que nous choisissons de lire, de dire et de transmettre, de même que par une croyance dans le pouvoir du récit : les histoires peuvent changer les gens et le monde. Cela met en relief la possibilité de recréer une communauté par le geste d'écriture et l'acte de lecture.

Cela dit, on constate une sorte d'ambivalence à l'égard d'un engagement restrictif, d'un parti pris trop explicite : cette communauté est d'abord cette « assemblée » d'où personne ne doit être exclu et dont tout le monde peut tracer les contours[13]. Et si le texte commence sur « un restant de mal de tête » et « des envies de lumière », il se termine par une évocation de l'espoir et la fin de la solitude :

> « C'est l'espoir, pas le désespoir, qui fait les révolutions réussies », a dit quelqu'un qui s'y connaissait, en matière de révolution [Pierre Kropotkine].
>
> Bonjour, donc, bienvenue chez nous, on vous attendait. On est *Nouveau Projet,* et on a choisi l'espoir, les yeux qui brillent, le retroussage de manches, la fomentation de plans magnifiques (2012a : 21).

L'espoir est retrouvé ; le « chez-nous » – la « maison » – est construit, mais le coénonciateur ou la coénonciatrice n'est pas appelé à participer, il ou elle est en visite, et rejoint un « on » qui, sans se prendre trop au sérieux, a retrouvé le rêve et l'énergie pour en échafauder l'architecture. Il ne s'agit pas de poursuivre une lutte précise, de reprendre un discours ou de promouvoir une idéologie : cette « naïveté » idéologique apparente a pour effet de légitimer l'individualisme que dénonce pourtant Langelier. L'action de la revue se situe sur le plan de la croyance et de l'accueil, et non de la lutte[14] ; *l'engagement* (le premier, à tout le moins) est *«* individuel », sur mesure, et sans contraintes.

---

13. À l'instar des revues québécoises du début du millénaire, comme le note Andrée Fortin : « Dans l'ensemble, les revues qui naissent entre 1990 et 2004, tant dans le domaine de la création que celui des idées et même dans le monde universitaire, sont marquées par un souci de dialogue et valorisent le pluralisme plutôt qu'elles ne défendent des positions très tranchées » (2006 : 379).

14. Dans *Réussir son hypermodernité,* Langelier retranscrit dans le 22e chapitre une entrevue qu'il a réalisée avec Sébastien Charles, professeur de philosophie à l'Université de Sherbrooke, sur le

LES FILIATIONS À *NOUVEAU PROJET* : HYPOTHÈSES ET AVANCÉES

Si les histoires définissent un axe discursif commun, c'est la réhabilitation de certains mots comme *spiritualité, devoir, travail sur soi* qui définit l'axiologie de la revue. Contre l'époque, contre l'inertie sociale, contre « le confort et l'indifférence » et la « fin des grands récits », dit Langelier, « il faudra bien l'employer, ce mot [*spiritualité*], si on veut se sortir du gâchis actuel » (2012 : 17). Maclure, dans « S'engager malgré le doute », met également l'accent sur la nécessité de replacer les questions « existentielles » au cœur de l'existence. Il faut « arriver à définir ce qu'est *pour nous* une bonne vie malgré l'incertitude qui plane autour de nos choix existentiels. À s'engager, donc, malgré le doute », écrit-il (2012 : 55). L'établissement « d'un répertoire de valeurs et d'engagements qui nous aideront à départager l'essentiel de l'accessoire » est pour lui la première condition d'une « vie bonne, remplie de sens » (2012 : 56). Afin de sortir de l'impasse dans laquelle ils estiment que l'individu contemporain est pris, Langelier et Maclure proposent tous deux un engagement, envers soi-même comme envers la communauté, qui passe par le renouement avec un discours « moraliste » et une forme de spiritualité. La revue aurait pour projet *d'aider* son lectorat à départager « l'essentiel de l'accessoire », pour reprendre les mots de Maclure (2012 : 55).

Alors que *Liberté,* par exemple, réfléchit au présent à la lumière et avec les ambiguïtés des filiations intellectuelles choisies, des pères à trahir et à aimer encore, *Nouveau Projet* fait au premier abord peu de cas des héritages. On retrace une scénographie de l'éveil et du commencement (de l'action à intenter, des choses à commencer, des projets à faire) et un *ethos* de l'individu contemporain qui s'intéresse à ce qui se passe immédiatement. Il n'est que peu question d'une volonté d'historicisation à *Nouveau Projet,* bien qu'on valorise la

---

concept d'hypermodernité. Charles évoque les conditions « contemporaines » de l'engagement à l'ère « hypermoderne » : « À cet égard, on peut noter un retour du collectif, bien que moins contraignant que naguère et plus fragile, l'investissement individuel étant effectué sur le mode du choix volontaire, et beaucoup moins marqué par des considérations idéologiques. Il s'agit de se sentir utile, ce qui n'est qu'une variante de l'individualisme, et d'aider autrui dans la mesure de ses moyens, mais sans pour autant légitimer cette action par une inscription de son action dans un positionnement idéologique quelconque. La finalité de cette contribution n'est plus de transformer le monde au nom de telle ou telle idéologie, mais de l'améliorer ou de le préserver » (cité dans Langelier, 2010 : 192). Cela me semble décrire de manière exemplaire la conception de l'« engagement » à *Nouveau Projet* : individuel, fragile, « non idéologique ».

structure « narrative » de l'histoire et qu'on soit nostalgique du réconfort de sa linéarité. En ce sens, elle ne diffère pas des revues du début des années 2000 qu'étudie Fortin dans *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues (1778-2004),* qui « ne se situent en *rapport* ni au passé ni à l'avenir. Elles sont dans le présent et […] veulent "aller au fond des choses" » (2006 : 396). J'ajouterais que ce « présentisme » est en tension avec la convocation de certains canons de la bibliothèque de la revue : il y a à la revue alternance entre des références contemporaines, populaires et savantes ; la bibliothèque semble également, au fil des numéros, demeurer essentiellement masculine. Dans l'éditorial du premier numéro, on trouve des citations d'Albert Camus[15], de Gary Shteyngart, d'Alain Finkielkraut, de Gandhi, de Chris Hedges, de même que des allusions à W. B. Yeats, Denys Arcand et Jean-François Lyotard. De Camus à Finkielkraut[16], il y a un monde idéologique, de même qu'entre celui-ci et Karl Marx[17] ou le Comité invisible[18] : tout se passe comme si le fond idéologique de leur pensée était mis de côté par Langelier, qui ne retiendrait que la citation elle-même :

> « Cette époque est la nôtre et nous ne pouvons vivre en nous haïssant » : la phrase est d'Albert Camus, et c'est notre collaborateur Patrice Létourneau qui la cite dans un texte que vous pourrez lire plus loin.
>
> Camus avait raison, bien sûr. Ne pas aimer son époque, c'est se condamner à une perpétuelle frustration et à une insidieuse haine de soi, pris qu'on est au milieu de celle-ci, enfant de celle-ci, tentant à la fois de l'accepter, de l'ignorer et de changer ce qu'on peut. Aimer son époque, voilà qui doit grandement contribuer à de meilleures nuits de sommeil. […]
>
> C'est une époque de cartes de crédit *toppées* et d'auto-promotion sans fin et de spleen médicamenté et de faits divers sans conséquence qui ouvrent le téléjournal […]. Une époque à l'atmosphère « lourde de panique et de médias » (Gary Shteyngart, *Super Sad True Love Story*), où la notion de projet collectif semble disparue pour de bon, remplacée par l'atomisation des aspirations et des voix médiatiques. Une époque où, pour reprendre la formule de Yeats, les

15. La citation de Camus est reprise par Langelier d'un texte du dossier intitulé « L'art du décloisonnement » (Létourneau, 2012 : 65).

16. Il est l'une des références de Langelier dans le premier éditorial.

17. On trouve une longue citation du *Manifeste du parti communiste* dans le texte que Langelier fait paraître dans le sixième numéro, « Régénérescences » (2014 : 18).

18. Langelier cite le Comité invisible dans *Réussir son hypermodernité* ; il place également une citation en exergue de l'introduction du septième numéro (2015 : 16).

> meilleurs sont dépourvus de toute conviction, alors que les pires sont habités par une intensité passionnée – le « face-à-face terrible et dérisoire du fanatique et du zombie », pour citer Alain Finkielkraut (2012a : 16).

La citation exemplifie et légitime la vision du monde que Langelier transmet dans son explication de la citation de Camus, qui apparaît sans mise en contexte. Langelier, même s'il ne retient que l'extrait, montre qu'il connaît l'écrivain engagé, qu'il peut en parler avec aisance. L'allusion à Yeats, de même qu'à Shteyngart et Finkielkraut, construit un *ethos* d'intellectuel pas expert : l'énonciateur choisit les citations pertinentes sans nécessairement les expliquer (ni non plus utiliser les notes en bas de page). Il manie les codes d'une culture générale considérée comme essentielle à la réflexion, à la fondation du lieu. Parallèlement, les références à Josélito Michaud, à Fabienne Larouche, à Oprah, à la famille Kardashian et l'utilisation d'anglicismes (*like, hype, sleigh* à patins) servent à montrer que l'énonciateur est en phase avec son époque, qu'il connaît ce qui domine une certaine frange du discours médiatique contemporain et la bonne manière, un peu humoristique, d'en parler.

La section « Courrier » du premier numéro est également éclairante : à défaut de contenir des lettres de lecteurs et de lectrices, le « Courrier » propose un collage de citations. Jacques Grand'Maison, Michel Foucault, Marc Aurèle[19], Harry Frankfurt, Robert Burton, Ralph Waldo Emerson, mais aussi Pierre Kropotkine, Lady Gaga (qui est la seule femme et la seule non-intellectuelle) et Fredric Jameson apparaissent sur la scène de la revue comme autant de philosophes et de sociologues dont la parole, légitimée, légitime le lieu de discours que vise à construire l'équipe éditoriale. Avec ce collage, *Nouveau Projet* se présente comme un espace de confluence de discours tant sérieux que provocateurs, tant « spirituels » que philosophiques, tant anarchistes que réformistes. Les citations sont structurées par des affirmations sur l'époque, la critique, la culture et les lieux de discours résistants ; elles semblent se présenter à la fois comme un art poétique et un art de vivre. La première citation est celle du sociologue et théologien Grand'Maison :

> Défier dignement le fatalisme, la résignation, le désenchantement ou la désespérance. Se mettre au défi, faire face individuellement et collectivement aux enjeux sociaux. Risquer une société autre, un nouveau vivre ensemble avec

19. Dans *Année rouge,* Langelier dialogue tout au long de son essai avec la pensée de Marc Aurèle (2012c).

> des différences plus marquées. Il n'y a pas de liberté, de justice, de démocratie féconde, de personnalités fortes, de foi, sans cette volonté (cité dans « Courrier », 2012 : 12).

Les valeurs promues de même que la formulation en « prescription » (qui participe d'une scénographie de l'éveil, du commencement) rappellent le texte de Langelier : on peut souligner ici l'insistance sur l'espoir, la résistance, la foi, la possibilité d'un « nouveau vivre ensemble » et surtout la volonté, condition de possibilité de *l'engagement,* pris au sens de responsabilité sociale et individuelle.

L'ENGAGEMENT ET LA « MARGE »

Avec ce premier numéro, *Nouveau Projet* se distingue de ses contemporaines par la fonction accordée à la littérature ainsi que par les réponses offertes à un présent qu'elle considère comme désenchanté. Prenant à rebours, tout en les reconduisant, les *topoï* d'une époque en perte de sens, où la communauté est fantasmée et la solitude, bien réelle, *Nouveau Projet* affirme la nécessité des « histoires » et leur puissance : il n'est de « tombeaux » que pour les projets ratés d'une société dont « on » veut renouveler les possibles, non pour la littérature (québécoise) et ses ressources. L'importance accordée aux histoires est centrale au projet de la revue : ces histoires doivent être vraies, authentiques, *utiles.* La revue construit comme destinataire et coénonciateur un public jeune, urbain, qui a congédié Dieu, mais qui s'inquiète de son âme, de sa famille et de sa société. En choisissant de soutenir un discours spirituel et « éthique », *Nouveau Projet* se présente comme un lieu « discursivement » en marge : ce discours s'écrit en effet avec des mots « archaïques », il est axé sur les questions « essentielles » de la vie. Cette « marge » est pour Langelier la conséquence d'un engagement « authentique » envers soi et sa société, ce qui réactive l'un des traits du stéréotype de l'intellectuel qui occupe une position de retrait pour mieux réfléchir au monde. Or, la mise en scène que fait Langelier de lui-même, dans « Premier engagement », comme dans les éditoriaux subséquents, en situation d'écriture et de retrait dans des cafés du Mile End ou dans un chalet, par exemple, insiste sur la position privilégiée qu'il occupe, et qui peut être retracée également dans les formes du « mode d'emploi » et du « guide de survie » du premier numéro. Si les éditoriaux montrent un Langelier souvent indigné, le discours dessine, en creux, une absence d'urgence réelle et une satisfaction qui laissent entrevoir que le présent n'est pas si inconfortable, que, si la lutte pour changer les choses est nécessaire, elle est à commencer *quand on le pourra*.

BIBLIOGRAPHIE

ANONYME [s.d.], « À propos de *Nouveau Projet* », *Nouveau Projet,* http://edition.atelier10.ca/nouveau-projet/a-propos

ANONYME (2012), « (Sur)vivre au XXIe siècle », *Nouveau Projet,* n° 1, p. 45.

ANGENOT, Marc (1995), *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes,* Paris, Payot.

AUDET, René, et Pascal RIENDEAU (2014), « Les essais québécois contemporains au confluent des discours », *Voix et images,* n° 117, p. 7-16.

« Courrier » (2012), *Nouveau Projet,* n° 1, p. 12.

Dossier « 30 : manifestes » (2013), *Contre-jour,* n° 30.

ÉMOND, Bernard (2012), « Vitupérer l'époque », *Nouveau Projet,* n° 1, p. 32-33.

FORTIN, Andrée (2006), *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues (1778-2004),* deuxième édition, Québec, Presses de l'Université Laval.

LACROIX, Michel (2013), « Les revues et la littérature *in flagrante* : de Valéry Larbaud à la littérature québécoise contemporaine », *Tangence,* n° 102, p. 53-73.

LANGELIER, Nicolas (2010), *Réussir son hypermodernité et sauver le reste de sa vie en 25 étapes faciles,* Montréal, Boréal.

LANGELIER, Nicolas (2011), « P45 : la fin », *P45,* http://p45.ca/magazine/p45-la-fin

LANGELIER, Nicolas (2012a), « Premier engagement », *Nouveau Projet,* n° 1, p. 13-21.

LANGELIER, Nicolas (2012b), « Le progrès pour vrai », *Nouveau Projet,* n° 2, 14-17.

LANGELIER, Nicolas (2012c), *Année rouge : notes en vue d'un récit personnel de la contestation sociale au Québec en 2012,* Montréal, Atelier 10.

LANGELIER, Nicolas (2014), « Régénérescences », *Nouveau Projet,* n° 6, p. 16-21.

LANGELIER, Nicolas (2015), « Notes du Mile-End », *Nouveau Projet,* n° 7, p. 16-22.

LÉTOURNEAU, Patrice (2012), « L'art du décloisonnement à l'ère du projet », *Nouveau Projet,* n° 1, p. 63-65.

MACLURE, Jocelyn (2003), « La signature des *Cahiers du 27 juin* », *Les Cahiers du 27 juin,* vol. 1, n° 1, p. 4-7.

MACLURE, Jocelyn (2012), « S'engager malgré le doute », *Nouveau Projet,* n° 1, p. 54-56.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation,* Paris, Armand Colin.

« LECTEURS CHERCHENT ÉCRIVAIN » : PORTRAITS DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE DANS LE BLOGUE *LITTÉRAIRES APRÈS TOUT*

Martine-Emmanuelle Lapointe
Université de Montréal

Le titre du blogue analysé dans le présent article, *Littéraires après tout,* pourrait bien définir à la fois une posture, une méthode et des partis pris. Le sens de ce titre fait bien sûr signe vers la problématique de ce dossier : « après tout », comme dans « après la fin de tout », à l'ère du relativisme, au cœur même d'une culture contemporaine qui serait selon certains critiques aussi foisonnante qu'indéfinissable. Le mot *littéraires,* renvoyant à un *ethos,* à un statut, contredit en quelque sorte cet « après tout » qui pourrait bien connoter la fin des identités stables. Plus prosaïquement, « après tout » est synonyme de *finalement, au bout du compte,* comme s'il voulait souligner l'évidence, ou peut-être même l'ironie, d'une condition – celle de littéraire – dont on se revendique de moins en moins dans l'espace public. Nous sommes « littéraires après tout », nous sommes littéraires que vous le vouliez ou non, nous sommes littéraires, tant pis pour vous, et nous l'affirmons sur le mode de la défiance et de la boutade. Ce blogue parle de littérature, vous avez été prévenus.

Le contenu du blogue est littéraire ; l'horizon référentiel en est littéraire ; la méthode – soit la lecture – l'est aussi. Au fil de mon propos, je m'attarderai aux modes de présentation de ce contenu qui, bien que nourri à la littérature, n'en demeure pas moins influencé par les tendances du présent, les idées en circulation dans le milieu littéraire québécois et les partis pris d'une certaine communauté esthétique, laquelle se dessine au fil des entrées publiées entre 2010

et 2014. Je m'attacherai plus particulièrement à la réception de la littérature québécoise contemporaine dans ce blogue.

LECTEURS CHERCHENT ÉCRIVAINS

Le blogue *Littéraires après tout* se présente, sur sa page Facebook, « comme [un] blogue littéraire et de critique, tenu par un collectif ». Celui-ci est composé d'Hugo Chavarie, d'Alex Gagnon, respectivement doctorant et chercheur postdoctoral en littérature au moment de la rédaction du présent article, de Jean-Philippe Martel, docteur en littérature, chargé de cours à l'Université de Sherbrooke et auteur du roman *Comme des sentinelles* paru en 2012, de Patrick Nicol, écrivain et professeur de littérature au cégep et à l'Université de Sherbrooke, et de Dominic Tardif, journaliste culturel. Une nette majorité des articles du blogue a été rédigée par Gagnon, suivi de près par Martel qui, au sein du collectif, est celui qui a commenté le plus activement la littérature québécoise contemporaine. Notons d'ailleurs qu'il a été recruté en septembre 2014 par la revue *L'Inconvénient,* qui lui a confié un poste de chroniqueur. Il a légué par le fait même la direction de *Littéraires après tout* à Gagnon.

Tenu par des universitaires, tous spécialistes de littérature, le blogue se présente littéralement comme un lieu de publication voué à l'exploration d'une parole libérée des contraintes institutionnelles. Leur page Facebook, plus riche en informations sur le contenu éditorial de *Littéraires après tout* que le blogue lui-même, met à distance la recherche universitaire en associant celle-ci à une forme de castration, d'autocensure, voire de rigueur surjouée :

> Entre le blogue, le magazine et la revue (on tient en effet au caractère inclassable de ce qu'on publie), *Littéraires après tout* est tenu par des littéraires et universitaires qui ont parfois besoin de respirer et de prendre congé :
> – ou bien de la routine un peu morose de la vie quotidienne
> – ou bien (et surtout) des rigidités castrantes et protocolaires du milieu de la recherche dite « savante ».
>
> En deux ou trois mots :
>
> Avec le temps (et avec vous, qui continuez généreusement de lire ce qu'on écrit), on a développé une recette particulière : on publie des textes de fiction, de critique ou de réflexion libre, souvent à saveur littéraire et culturelle, parfois à vocation politique, toujours avec le même souci de l'écriture, de l'originalité et de la rigueur intellectuelle. Bref, on essaye de développer un discours singulier et substantiel. En un mot, on évite le ton « balai-dans-le-cul » typiquement

> académique, mais on ne veut pas ressembler non plus au discours fade et sans saveur du circuit médiatique (entrée du 24 août 2014).

Dans ce court paragraphe de présentation sont mis au jour des conflits et des tiraillements entre l'institution et la recherche universitaires – d'où sont issus presque tous les membres du collectif – et la critique, la réflexion libre, voire l'écriture et l'originalité de la pensée. À l'autre bout du spectre s'impose le « discours fade et sans saveur du circuit médiatique ». *Littéraires après tout* se situerait donc dans l'entre-deux, à mi-chemin entre l'austérité contraignante, l'affectation du discours universitaire et la vacuité du discours médiatique. Il serait là où il est encore possible de tenir un discours « singulier et substantiel ». Ces oppositions sont loin d'être inédites. On trouve des critiques similaires dans les pages de la revue *Liberté* qui s'en prend, surtout depuis 2006, à l'indigence de la critique universitaire, aveugle aux mouvements contemporains et engoncée dans ses recherches subventionnables[1]. Je n'insisterai pas outre mesure sur les impensés d'une telle charge : *Littéraires après tout* et *Liberté,* investis par des intellectuels formés à l'université, sinon affiliés à des départements de lettres, demeurent des produits du milieu universitaire. Les savoirs qu'ils transmettent, les filiations qu'ils élaborent, le réseau au sein duquel ils évoluent sont aussi liés de près ou de loin à l'université.

Se pose dès lors la question du lectorat de *Littéraires après tout.* À qui les articles du blogue sont-ils destinés ? Certainement pas aux lecteurs et lectrices férus de sagas historiques et de romans populaires, peut-être à un public cultivé, intéressé par la littérature et la réflexion intellectuelle, mais pas tout à fait… Donnons dans la spéculation. Le public de ce blogue est sans doute composé en grande partie d'étudiants, des cycles supérieurs le plus souvent, et de professeurs de littérature. S'y ajouteraient quelques écrivains contemporains – Mathieu Arsenault, notamment, nous y reviendrons – et animateurs de blogues dans la

1. Voir également Bourgeault (2014). Dans son article paru dans la revue numérique *Salon double,* l'auteur s'en prend notamment à la séparation artificielle entre les revues savantes et les revues littéraires : « Aux revues savantes, fondées sur l'évaluation anonyme par les pairs et le culte de la contribution décisive, reviendraient les articles sérieux ayant traversé un rite d'inclusion rigoureux, celui-ci devant tenir à l'écart du country-club scientifique les plébéiens sans métier, sans spécialisation et sans protocole. Aux revues culturelles reviendrait maintenant tout le reste : poèmes, nouvelles, notes de lecture impressionnistes, extraits de toute nature (romans, carnets, journaux intimes, etc.), et, perdu dans ce bazar, le genre de l'essai bref, qui allait être compromis de plus en plus par son appartenance à ce nouvel espace de publication, comme si cette chute dans le "culturel" devait aller de pair avec la dégradation de son statut cognitif. »

jeune trentaine. En somme, le lectorat de ce blogue serait, à quelques exceptions près, issu des départements d'études littéraires, connaîtrait les codes de la recherche savante, partagerait une certaine culture institutionnelle sans laquelle il lui serait bien difficile de décoder les clins d'œil, les allusions, les références voilées qui traversent les textes de *Littéraires après tout*. Martel le reconnaît d'ailleurs dans « Emma Bovary s'en va-t-à l'école », publié le 8 mai 2011 : « Quand on parle de littérature comme je le fais ici, il y a fort à parier qu'on s'adresse à des étudiants ou à des professeurs – les gens qui vivent de la littérature ne sont pas nombreux en-dehors de ces catégories, et ceux qui s'y intéressent, encore moins nombreux à ne pas en vivre (même mal). » Qui, en effet, sinon ce lectorat, pourrait saisir toutes les nuances des textes de Gagnon sur les formes discursives des condoléances et des proverbes, sur la psychanalyse, sur les théories de Roland Barthes, de Michel Foucault, de Sigmund Freud, d'Hannah Arendt, de Jacques Derrida et épigones ? Qui saurait capter l'humour et la distance ironique d'un Martel faisant d'auteurs mineurs et oubliés – Bernard Frank ou Maurice Sachs – des maîtres à penser ? Ici, la tradition ou les canons de la littérature et des sciences humaines sont convoqués, parfois de manière indirecte ou spectrale, et constituent l'horizon référentiel, peut-être par défaut, du blogue.

Dans « Lecteurs cherchent écrivains », premier texte publié dans le blogue en octobre 2010, Martel présente un sujet collectif – un « nous », sans doute le représentant des membres du collectif – en quête d'auteurs qui sauront, passées les premières séductions, tenir leurs promesses. D'emblée, l'écrivain est présenté comme un fourbe, un traître dont il faudrait absolument se méfier. Empruntant des identités diverses, il lui arriverait trop souvent de décevoir les attentes de ses lecteurs : « S'il n'attendait que le moment où nous aurons le dos tourné, pour donner la parole au même vieillard édenté, à la même grand-mère vertueuse que tous les autres ? Ou bien, sous prétexte d'originalité, qu'il conçoive de nous *choquer* ? » L'académisme, les bons sentiments tout comme la provocation gratuite, pièges dans lesquels tomberait plus d'un écrivain, seraient donc à proscrire. Sous l'apparente légèreté de ses propos, Martel laisse néanmoins entendre que l'épreuve de la lecture – entendue ici comme un geste critique, voire discriminatoire – permettra aux membres du collectif de se montrer « intransigeants sur la marchandise ». L'emploi de « marchandise », mot issu du vocabulaire économique et renvoyant à la loi de l'offre et de la demande, est loin d'être anodin : le livre, chez *Littéraires après tout,* sera tout sauf une marchandise, un produit ou une source de divertissement. Il devrait plutôt engager le lecteur, s'imposer à lui, donner lieu à une relation forte et durable. Cette conception de la lecture, fondée sur l'idée de la rencontre, sur les affinités électives, semble inverser

la logique du marché. Ne se laissant ni séduire ni distraire par les succès du moment, le lecteur de *Littéraires après tout* n'aura rien du consommateur compulsif : ses écrivains seront choisis avec soin, en toute amitié.

Si dans le premier texte du blogue le panthéon littéraire est composé de grandes œuvres de la littérature mondiale, plusieurs des textes suivants sont consacrés à la littérature québécoise contemporaine. Patrick Nicol, Nelly Arcan, Samuel Archibald, Alexie Morin, Wajdi Mouawad, Marie Hélène Poitras, pour n'en nommer que quelques-uns, y sont plus souvent cités que les Émile Nelligan, Hubert Aquin, Réjean Ducharme et Marie-Claire Blais. Refusant de souscrire au goût du jour, les auteurs du blogue ne jettent pas le discrédit sur leurs contemporains, mais s'en prennent le plus souvent à ce que l'on pourrait qualifier d'oubli du texte, de la lecture. Dans l'un des rares textes qu'il consacre à une auteure québécoise, Chavarie – qui s'occupe normalement de littérature états-unienne – s'indigne devant la réception médiatique réservée à « La honte » de Nelly Arcan : « Justement, en ce qui me concerne, le présent billet s'appuie sur une irritation, née de ce que le texte de Nelly Arcan, englué dans une cacophonie épitextuelle et audiovisuelle monstrueuse, ne soit pas *lu* » (18 septembre 2011). C'est aussi la « méthode […] qui consiste à penser-le-texte-en-l'évacuant » qui est prise à parti par David Bélanger dans « Les parois de notre bocal », consacré au consensus critique entourant la maison d'édition Le Quartanier.

Revenons à « Lecteurs cherchent écrivains » qui, en tant que texte liminaire du blogue, annonce dans une certaine mesure les articles publiés ultérieurement. Les références aux grands écrivains y sont partiellement voilées. Les noms propres et les titres sont remplacés par des renvois, explicites ou non, au contenu même des œuvres marquantes. S'y côtoient les citations tronquées et dépouillées de guillemets, les allusions au sort de personnages de fiction, mais surtout les mises en scène du lecteur comme sujet engagé affectivement, émotivement dans l'expérience de la lecture :

> Nous l'avons reconnu comme notre semblable, notre frère, quand il nous a traité d'hypocrite ; un peu moins quand il nous a dit à quel point les hommes étaient vaches, avant de poser sa chique au bord du trou et de descendre. Nous avons souri quand il a lancé son défi à ce qu'il appelait le « beau monde », avant d'aller dîner chez la baronne de Nucingen ; puis, nous l'avons envié quand nous l'avons vu pousser Emma Bovary dans un fiacre… Nous étions avec lui lorsque le soleil l'ayant ébloui, il a abattu un Arabe, comme par accident.

Se reconnaître ou pas dans les accusations de Charles Baudelaire et de Louis-Ferdinand Céline, sourire devant l'arrogance d'un Rastignac, envier les amants de madame Bovary, s'aveugler avec Meursault devant la morsure du soleil, toutes ces actions suggèrent que l'empathie, mais aussi une forme d'identification première aux propos des auteurs et des personnages sont au fondement même de l'émotion littéraire. C'est grâce à l'évocation des œuvres qui l'ont marqué que le lecteur vit ou revit l'expérience inaugurale, ne distinguant plus très bien sa réalité des fictions qu'il pénètre. Le lieu de l'œuvre, comme le suggérait naguère Wolfgang Iser, « est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur » ([1976] 1985 : 48). Il convient de noter, enfin, la présence d'une rhétorique de la connivence dans « Lecteurs cherchent écrivains » : on prête au lecteur du blogue, sans doute lui aussi en quête d'écrivains, des compétences particulières lui permettant de décoder les allusions et les références cryptées. Mise en abyme dès la première phrase publiée dans le blogue, la figure du lecteur idéal se construit à partir du désir partagé de la rencontre dans et par la littérature.

À ces rencontres entre lecteurs et écrivains s'ajoute la création d'une communauté esthétique du présent. Répondant en quelque sorte à l'appel qu'il avait lancé dans son premier texte, Martel publie en juin 2011 « Le blogueur, l'écrivain et l'ami » où tout se passe comme si l'auteur avait trouvé un interlocuteur véritable en Mathieu Arsenault. L'article de ce dernier, « La catharsis du siècle : les artistes et le déclin de la classe moyenne » paru dans le blogue *Doctorak, Go !*[2] le 28 mai 2011, a laissé une vive impression sur Martel, qui se dit « jaloux de celui qui l'a écrit », saluant sa créativité et son intelligence. Cette rencontre entre le lecteur et l'écrivain permet à Martel de réitérer sa définition de la communauté esthétique : « […] je n'établis pas de distinction entre la "communauté esthétique" dont je me sens faire partie, ou à laquelle j'aspire, et mes amis. Ce que je cherche, ce que je trouve dans mes lectures, vraiment, ce sont des amis. » Son texte se termine d'ailleurs sur ces mots : « Et il faudrait aussi que j'appelle Mathieu Arsenault, qui ne sait même pas que je suis son ami. »

Cet appel se traduit concrètement dans les publications ultérieures du blogue. Arsenault y publie en octobre 2011 un texte de fiction empruntant à l'essai, « Les yeux de Michael Bolton », portant sur la médiocrité de la culture, l'émotion qui dénature les œuvres et les errements de la nostalgie.

2. L'article a été republié dans la revue *Liberté*. Voir Arsenault (2012).

En mars 2013, Martel reçoit l'un des prix de l'Académie de la vie littéraire au tournant du 21e siècle « pour [s]on humble contribution à la littérature québécoise (des origines jusque dans les avenirs), via ce blogue ». Le dialogue mime le langage des académies, de l'institution littéraire, avec une sorte de distance constamment revendiquée par Martel et Arsenault.

L'ART DE LA LISTE

Les auteurs de *Littéraires après tout* aiment les listes et calquent cette pratique répandue sur le Web qui consiste à créer des répertoires d'images ou d'idées reçues dans le but d'amuser les internautes. La Toile regorge de sites consacrés à l'art de la liste, de l'énumération de faits cocasses, d'évidences, d'impressions ressenties par le plus grand nombre. Les listes constituent le plus souvent un lieu de reconnaissance du même, voire une manière de recréer des communautés virtuelles autour d'expériences largement partagées. Mais que sont les listes diffusées sur le blogue ? On évoquera, par exemple, « Les onze plus belles histoires d'amour de la littérature québécoise », « Ce qu'on ne t'a jamais dit à propos de ton après-soutenance : presque 17 affaires qui vont t'arriver quand tu vas (enfin) finir ta thèse », « Petit glossaire politique de l'année 2013 ». Afin de disséquer cet art de la liste, je commenterai « Les douze événements littéraires de l'année 2012 » de Martel, texte qui se présente sous la forme d'un bilan prospectif, sorte de radiographie de l'année à venir mêlant l'anecdotique et le grotesque à une véritable connaissance de l'histoire et du milieu littéraires québécois. Je me pencherai sur l'entrée de décembre 2012, qui n'est pas sans évoquer la problématique de notre dossier :

> **Décembre**
>
> Début décembre, Paul-Marie Lapointe ressuscite, fait acte de présence au Salon du Livre de Rimouski (il participe à une table ronde sur la représentation de la sylviculture dans la littérature québécoise) et meurt une seconde fois. Les journalistes exaspérés doivent googler son nom pour la deuxième fois en deux ans. Les serveurs du site de L'île (infocentre littéraire québécois) surchauffent et explosent. Inspiré, François Legault propose de nommer une commission d'enquête sur la littérature québécoise ; les Libéraux tergiversent, mais le poète José Acquelin prend tout le monde de court en s'immolant pour la cause. Dans la Perse du Moyen Âge, une fontaine est renommée en son honneur.

> Le soir du 31 décembre, le blogueur Jean-Philippe Martel révise compulsivement les statistiques de *Littéraires après tout,* et s'écrie soudain, triomphant: «J'ai 33 "hits" et 7 "likes"».
>
> Enfin, dans *Le Devoir,* Danielle Laurin complète son bilan littéraire de l'année 2012 en affirmant que tous les livres parus dans les douze derniers mois étaient les meilleurs de l'année, et assure les avoir tous préférés.

Comme si la littérature québécoise contemporaine ne comptait pas assez de poètes intéressants, le Salon du livre de Rimouski envoie une invitation posthume à l'auteur du grand poème «Arbres», d'où le thème de la sylviculture évoqué dans la courte fiction constituant l'entrée du blogue. Poète associé à l'âge de la parole et à la poésie du pays des années 1960-1970, auteur du *Vierge incendié,* Paul-Marie Lapointe est ici l'emblème de toute une époque, mais ne parvient qu'à faire acte de présence, condamné à une seconde mort. L'on pourrait aussi y voir un clin d'œil au sous-titre de *L'écologie du réel* de Pierre Nepveu, qui sous-entend que la littérature québécoise n'arrive pas à «échapper à ce paradoxe de l'automutilation qui se voudrait une guérison et une façon de renaître» ([1988] 1999: 17). Martel s'en prend ensuite, comme il l'a fait en d'autres lieux, à l'inculture des journalistes culturels qui n'ont pour mémoire et bibliothèque que le moteur de recherche Google ou le site de L'île. Ironie du sort: ceux-ci doivent *googler* le nom de Lapointe, ce qui témoigne de l'inexistence de ce dernier dans leur répertoire de la littérature québécoise et met en évidence l'amnésie dont souffriraient les contemporains, amnésie provoquée en partie, devine-t-on, par le rythme affolant du Web et l'impermanence des figures et des savoirs.

C'est également sous le signe du couple antinomique naissance/mort que s'inscrit la suite de l'entrée. Si le caquiste Legault, naguère ministre de l'Éducation du Québec sous l'égide d'un parti politique adverse, propose de lancer une commission d'enquête sur la littérature québécoise, c'est peut-être parce que celle-ci, moribonde, défectueuse, au seuil de l'inexistence, lui est apparue de nouveau au moment de l'explosion de L'île. À quoi servent les commissions d'enquête sinon à ranimer des questions auprès de la population, à éclaircir des mystères et à repenser les modalités du vivre-ensemble? Redonnant ainsi la littérature québécoise à la communauté sous la forme d'une question inerte ou problématique, Legault la condamne par là même à une existence strictement institutionnelle.

Enfin, José Acquelin, comme l'ont fait plusieurs icônes sacrifiées de la tradition littéraire québécoise, choisit de s'immoler «pour la cause». Quelle est

cette cause ? La défense et illustration, voire la survie, de la littérature québécoise, sa pérennité, à laquelle renvoie la fontaine de la Perse du Moyen Âge. Ou peut-être souhaite-t-il simplement suivre l'exemple de Lapointe et se faire lui aussi phénix de la littérature québécoise.

Après cette prévision apocalyptique, la suite de l'entrée nous ramène prosaïquement au quotidien de Martel qui, le soir du 31 décembre, n'a rien de mieux à faire que compter le nombre de « *hits* » et de « *likes* » laissés par les visiteurs de *Littéraires après tout*. Le chroniqueur triomphe, malgré la récolte décevante, comme s'il avait le sentiment d'exister davantage en étant aimé par sept lecteurs virtuels. Dans un article ultérieur, et de manière sérieuse cette fois, Martel précise que « du strict point de vue de sa fréquentation, *Littéraires après tout* attire depuis septembre 2012 entre 2000 et 3000 clics par semaine » (« La littérature aux abois », 24 novembre 2013).

Dans « Les douze événements littéraires de l'année 2012 », le retour au réel, mais aussi à l'*ethos* culturel contemporain, ne va pas sans une référence à l'enthousiasme communicatif de Danielle Laurin, cible de plusieurs quolibets dans les autres entrées du blogue, de critiques douces-amères portant entre autres sur son style parataxique et son art du dithyrambe. L'*ethos* culturel contemporain se réduirait-il à la compilation narcissique des statistiques de fréquentation d'un blogue ou à l'expression immodérée et sans ancrage de son amour pour la littérature actuelle ? Suffit-il de multiplier les « J'aime » pour établir une tradition de lecture ? À la lumière de la conception de la lecture défendue par les auteurs du blogue, soit une pratique marquée au sceau de l'amitié, quelle serait alors la différence entre les nombreux coups de cœur de Laurin et la critique de *Littéraires après tout* ? En deux mots, elle serait peut-être l'affinité élective, c'est-à-dire la sélection d'un petit nombre d'œuvres qui seront lues véritablement.

LA COMMUNAUTÉ COMME HORIZON

Comme je l'ai noté dès le départ, le lectorat du blogue *Littéraires après tout* est fort probablement constitué majoritairement d'étudiants et de professeurs de littérature qui, pour reprendre l'image de Bélanger, évoluent tous ou presque dans le même bocal, partagent des références et un horizon communs, évoluent dans des réseaux repérables dans le milieu littéraire québécois contemporain. La communauté esthétique recréée dans les pages de *Littéraires après tout* renvoie aussi à une communauté historique, ce qui donne lieu à une forme de circularité, à un récit, à une certaine « identité narrative », pour reprendre le

concept si fécond de Paul Ricœur. À l'instar d'Arsenault, les auteurs du blogue, Martel en tête, tentent de reconstruire une tradition de lecture à partir des prétendues marges de la littérature. Ce faisant, ils parviennent à exhumer des références méconnues ou à traiter d'œuvres contemporaines ignorées des grands médias, recomposant une sorte de cénacle littéraire.

Si je prends un peu de recul et que je contemple cette configuration particulière, je n'ai pas tant le sentiment d'y voir une grande nouveauté ou un problème propre à notre époque. Le milieu littéraire des années 1960 fonctionnait de manière similaire, comme l'a montré André Belleau dans son essai « Indépendance du discours et discours de l'indépendance » (1986). Un certain microrécit de la littérature contemporaine s'associe à cette communauté esthétique : outre son goût de la connivence, sa posture mi-sérieuse, mi-ironique, son rapport intime à la référence qu'elle ose prendre à bras-le-corps, mettre en scène dans des contextes saugrenus et dépouiller de son autorité sans pour autant donner dans le mépris, la communauté de *Littéraires après tout* s'affiche comme étant bien de son temps. Elle emprunte ses manières et son contenant au Web, tout en étant bien consciente de ne pas rompre franchement avec ses prédécesseurs ou de renouveler la roue. Ses membres sont « littéraires après tout ».

En guise de conclusion, je citerai un texte de Gagnon, auteur le plus prolifique du blogue. Le texte en question est, à mon sens, l'un des plus riches et pertinents du blogue, et sert admirablement notre propos sur la fin présumée de la littérature. Publié le 4 novembre 2013, « Le testament dans les veines » s'attache à la question de la transmission des héritages du passé à l'époque contemporaine :

> Comment sortir du « temps des crises » autrement que par la seule voie possible, même si elle demeure en même temps la plus improbable ? Apprendre, enseigner, *transmettre*. Non pas comme dans « passer » ou « reproduire », mais plutôt comme dans *trans*former. Dans un monde aussi avarié que le nôtre, tout héritage est soupçonné d'être un cadeau empoisonné. Alors il faut léguer sans donner. Transmettre l'édifice du passé, mais avec les plans d'architecture et les secrets de sa structure. Transmettre l'édifice virtuellement débâti, avec les clés pour l'ouvrir et les outils pour le rénover ou en démolir les pans qui sont grugés par le temps. Il s'agit de recueillir et de goûter les richesses du passé sans les gober ni s'étouffer avec. […]
>
> En tout cas, il y a un problème dans notre rapport au temps. Faudrait-il donc réapprendre à raconter, de façon convaincue, des récits convaincants ?

BIBLIOGRAPHIE

DU BLOGUE *LITTÉRAIRES APRÈS TOUT* (http://litterairesaprestout.blogspot.ca/)

Arsenault, Mathieu (2011), « Les yeux de Michael Bolton », 16 octobre.

Bélanger, David (2014), « Les parois de notre bocal », 12 janvier.

Chavarie, Hugo (2011), « Une lecture de "La honte" : Nelly Arcan et "l'effort pour exister" », 18 septembre.

Gagnon, Alex (2013), « Le testament dans les veines », 4 novembre.

Martel, Jean-Philippe (2010), « Lecteurs cherchent écrivains. Pour amitié et plus si affinités », 10 octobre.

Martel, Jean-Philippe (2011a), « Emma Bovary s'en va-t-à l'école », 8 mai.

Martel, Jean-Philippe (2011b), « Le blogueur, l'écrivain et l'ami », 5 juin.

Martel, Jean-Philippe (2012), « Les douze événements littéraires de l'année 2012 », 8 janvier.

Martel, Jean-Philippe (2013), « La littérature aux abois », 24 novembre.

TEXTES CRITIQUES

Arsenault, Mathieu (2012), « La catharsis du siècle : les artistes et le déclin de la classe moyenne », *Liberté,* n° 294, p. 44-51.

Belleau, André (1986), « Indépendance du discours et discours de l'indépendance », dans *Surprendre les voix,* Montréal, Boréal, p. 125-139. (Coll. « Papiers collés ».)

Bourgeault, Jean-François (2014), « La condition d'Humpty Dumpty », *Salon double,* dossier « Hors les murs : perspectives décentrées sur la littérature québécoise contemporaine », 18 octobre, http://salondouble.contemporain.info/article/la-condition-dhumpty-dumpty

Iser, Wolfgang ([1976] 1985), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique,* traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga. (Coll. « Philosophie et langage ».)

Nepveu, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine,* Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)

Ricœur, Paul (1983), *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique,* Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points Essais ».)

LA VIE LITTÉRAIRE CONTEMPORAINE : L'ÉCRITURE DÉCLOISONNÉE DE MATHIEU ARSENAULT

Jérémi Perrault

Université de Montréal

Tant par sa pratique littéraire hétéroclite que par l'inscription de l'actualité à même ses écrits, tant par sa prise de parole dans une multitude de médias (journaux, revues, blogues) que par une sorte d'entité publique particulière qu'il incarne, Mathieu Arsenault est, à n'en point douter, un auteur contemporain. On peut également souligner la relation problématique qu'entretient l'auteur avec la tradition (Audet, 2009 : 10) ainsi que la difficulté que l'on aurait à caractériser, voire à étiqueter son œuvre (2009 : 12) ; ce sont autant de traces du contemporain selon certains travaux sur le sujet. Difficile toutefois de se contenter de ce bouquet de caractéristiques esthétiques et de ces quelques traits esquissant la démarche de cet auteur pour lui affubler ce substantif (le *contemporain*) à la fois riche de significations et exempt d'une définition univoque. Peut-être peut-on minimalement affirmer que son travail est empreint de la « couleur de [la] contemporanéité » (2000 : 24), expression que Vincent Descombes emprunte à Chateaubriand et qui désigne la teinte qu'empruntent les impressions de l'historien partageant ses passions avec les acteurs de son époque. Pour René Audet et les auteurs du collectif *Enjeux du contemporain,* il aura été impératif d'inscrire le contemporain dans l'histoire. Malgré toute la difficulté de faire jaillir une esthétique particulière d'une case historique en constante mutation, sans clôture temporelle bien définie, étudier un ensemble de textes et de discours pour « tenter d'en dresser une cartographie, une esquisse, une nomenclature de ses formes et de ses obsessions » (Audet, 2009 : 14) est nécessaire. Or, définir une période historique selon des critères esthétiques est un exercice périlleux puisque cette opération suppose que des frontières borderaient

des courants précis et que tout ce qui s'y trouverait exclu deviendrait orphelin. Pour Lionel Ruffel, la périodisation du contemporain s'accompagne d'un présupposé relativiste qui présenterait l'histoire selon des courants dominants, *officiels* (2010 : 12).

Ces questions sont au cœur de l'écriture d'Arsenault. En effet, l'auteur accorde dans ses écrits une place privilégiée aux préoccupations matérielles et idéologiques de son époque ainsi qu'aux événements marquants de l'actualité politique et culturelle. Ces éléments contextuels sont observés avec acuité par Arsenault qui, passant du statut d'écrivain à celui d'essayiste, s'en sert autant comme matière poétique que comme un point de départ à une réflexion qui, sans contredit, s'évertue à « saisir le contemporain », selon l'expression d'Audet (2009 : 14). Il s'agit d'un auteur que ne rebutent pas les sentiers moins bien balisés de l'histoire littéraire et qui n'hésite pas à mener son œuvre en des lieux incertains. Alors que plusieurs s'inquiètent de la santé de la littérature, que d'autres constatent l'état des lieux de la culture d'un œil sombre, un auteur comme Arsenault prend plutôt à bras-le-corps les paramètres de son époque comme autant de possibilités de création.

La littérature québécoise pose bien entendu la question du contemporain, et ce, d'une manière singulière. Dans les différents ouvrages critiques ou d'histoire littéraire québécois, plusieurs auteurs considèrent la littérature québécoise contemporaine selon son « décentrement ». Selon les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* par exemple, cette littérature ne porterait plus, autant que dans les années 1960 ou 1970, les traces de la « québécité » (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 532) ; le décentrement serait en ce sens identitaire, mais aussi historique, puisque les auteurs de cette période peineraient à inscrire leurs œuvres dans la durée. Les œuvres québécoises des quatre dernières décennies adopteraient des formes hybrides et les genres dits « non fictionnels » comme les témoignages ou encore la prise en charge de nouveaux médias (radio, télé et Internet) primeraient. Difficile, dès lors, d'inscrire cette production dans le sillage d'une tradition esthétique. Pour sa part, Pierre Nepveu, dans son célèbre essai *L'écologie du réel,* associe à la période contemporaine de la littérature québécoise une esthétique de la « ritualisation », du désordre et de l'étrangeté. La ritualisation impliquerait un mouvement cyclique qui engendrerait un perpétuel mouvement de réorganisation, voire de classification du désordre ([1988] 1999 : 212-213). Cette manière de concevoir la littérature québécoise selon son « éclatement » s'inscrirait dans un contexte où la légitimité du corpus québécois comme littérature nationale a été précarisée par plu-

sieurs auteurs, qui seraient désormais peu attirés par les questions politiques et collectives.

C'est à partir de ces pistes de réflexion que s'est élaboré le présent article. La lecture de différents écrits d'Arsenault aura fait émerger une poétique singulière, mais plus largement une manière propre à l'auteur de concevoir la littérature selon la thématique du décloisonnement. Il s'agit d'un vocable qui s'apparente, il est vrai, à de nombreux termes en vogue depuis vingt ou trente ans : tous les *trans* qui ont abondé dans les textes des dernières années, ou encore les concepts complexes et difficilement descriptibles de postmodernité ou d'hybridité qui ont à la fois caractérisé l'esthétique des textes et le portrait du paysage littéraire. Or, ce terme invite, comme nous le verrons, à une lecture enrichie du travail d'Arsenault dans une perspective contemporaine : le décloisonnement permet à l'auteur d'ouvrir les vannes à de multiples potentialités créatrices tout en tenant compte des différentes possibilités et entraves matérielles, idéologiques ou logistiques de l'époque contemporaine. Arsenault est un auteur qui, d'une part, investit différents lieux du champ littéraire et qui, d'autre part, utilise l'écriture (la poésie, la littérature, la critique) comme une parole libérée (dans la mesure du possible) de ses contraintes. C'est un décloisonnement qu'épouse en ce sens la poétique des textes d'Arsenault. C'est enfin un terme qui configure en quelque sorte une parole et une pratique qui contredisent – ou à tout le moins atténuent – un discours pessimiste sur la littérature et la culture contemporaines.

Après une brève présentation de l'auteur seront analysés des textes d'Arsenault provenant de différents médias : ses textes critiques et polémiques qu'on trouve dans la revue *Liberté,* ses écrits fictifs ainsi que des textes parus sur son blogue. Une importante circularité caractérise tous ces textes, ce qui permet de les considérer comme un véritable corpus, dans leur écholalie discursive. Nous aborderons d'abord les questions relatives aux mécanismes du champ de la culture ainsi qu'au rôle de l'artiste et de l'écrivain au sens où Arsenault le conçoit : le contexte actuel, qui appelle à une reconfiguration des instances culturelles et littéraires, permettrait une pratique éclatée, frivole à l'égard des réalités génériques des œuvres et de la tradition esthétique. Cette reconfiguration qu'esquisse Arsenault débouche sur une pratique littéraire renouvelée. La manière dont ces changements structurels du littéraire permettent des remises en cause génériques sera le sujet de la deuxième partie. Et puisque, selon l'auteur de *La vie littéraire,* le poétique est quasi performatif, qu'il a la force d'un geste, ses manifestations plus quotidiennes, placardées sur les murs de la ville ou

encore comme inscriptions narratives humaines, seront observées en fin de parcours. Ces questions sont non seulement partie intégrante de l'écriture fictive et essayistique d'Arsenault, mais elles assurent également une réelle cohérence à tous ses écrits.

L'œuvre d'Arsenault est composée d'éléments divers : les fictions *Album de finissants, Vu d'ici, La vie littéraire* et *Le guide des bars et pubs de Saguenay* – les deux premiers publiés aux Éditions Triptyque respectivement en 2004 et 2008 et adaptés au théâtre, les deux derniers parus au Quartanier en 2014 et en 2016 ; l'essai *Le lyrisme à l'époque de son retour* (Éditions Nota bene, 2007) ; de nombreux textes dans les revues *Spirale, Nouveau Projet* et *Liberté* ; le blogue *Doctorak, Go !* qu'il alimente depuis 2008 et où l'on trouve, en plus des commentaires sur l'actualité, l'Académie de la vie littéraire ainsi que des produits dérivés. Ces différents textes sont le lieu d'une expérimentation du littéraire et du poétique. En effet, en investissant différents médias, Arsenault met en avant une conception de la littérature qui déborde les limites traditionnelles imposées par l'institution.

LE RÔLE DE L'ARTISTE

Dans « La catharsis du siècle », article paru dans *Liberté* à l'hiver 2012, Arsenault compare la « classe artistique » à une sorte d'écran sur lequel se joue le film du déclin de la classe moyenne, à laquelle appartiennent la majorité des artistes, affirme-t-il. Empruntant aux théories du champ littéraire de Pierre Bourdieu, l'auteur conçoit l'artiste comme une figure faisant office de bouclier qui empêcherait la plus grande partie de la population de céder à ses propres pulsions de mort. Notre époque serait marquée par une imperméabilité des classes sociales sans précédent et par la croissance de plus en plus importante de ce que Denis Duclos appelle l'« hyperbourgeoisie » (cité dans Arsenault, 2012 : 47), classe sociale minoritaire qui imposerait de plus en plus son ascendant politique et économique sur la société et qui reconfigurerait celle-ci en lui imposant une impitoyable stratification. L'artiste, par son travail, pourrait cependant excéder ces cloisons sociales en aspirant à une ascension au moyen de l'acquisition du capital symbolique qui est, pour lui, indépendant du capital économique. Alors que la classe moyenne est en plein déclin, les membres de la « classe artistique » prétendraient à l'ascension sociale. Plus encore que par ses réalisations, l'artiste se réaliserait à travers la représentation de lui-même : « Chaque artiste, pendant le bref moment où il est reconnu comme tel par le public, constitue ainsi une

petite utopie collective, un écran où la classe moyenne se libère un instant du poids de son irrémédiable destin» (Arsenault, 2012: 48). L'artiste saurait, selon Arsenault, transcender les frontières de plus en plus étanches entre les classes sociales.

Or, dans cette «classe artistique», soutenue – assez maigrement, faut-il l'admettre – par le financement public, on ne trouverait qu'une partie des réels artisans de la littérature. La littérature se ferait aussi, voire surtout, dans l'anonymat, en marge de l'institution littéraire. La «vraie» poésie est aussi celle qu'on ne publie pas, qu'on rejette, la «*scrap*» à laquelle fait face le jury des concours de poésie, expérience vécue par Arsenault et qu'il relate dans son texte éloquemment intitulé «L'épreuve de la *scrap*». Dans cet article qui se présente sous la forme des «dix commandements aux futurs poètes», l'auteur associe la poésie (mais sans doute aussi la littérature et la culture plus généralement) à une forme qui doit saisir l'essence de son époque:

> Un poème qui reconduit la poésie à l'image qu'on peut se faire d'elle, aussi raffinée soit-elle, ne saisit rien du réel. Les lecteurs veulent plus que tout retrouver la sensibilité de leur époque dans les textes actuels, ce qui ne veut absolument pas dire qu'il faille parler de ses journées à glander sur Facebook et de la grève étudiante, c'est-à-dire des contenus de notre temps, mais trouver ce dont notre époque est capable en poésie (2013: 47).

Le travail des poètes consisterait à s'abreuver à même les caractéristiques d'une époque (les formations discursives, les constructions identitaires, les particularités des institutions, etc.) pour en enrichir les textes, qui ne seraient toutefois pas un échantillonnage d'un discours ambiant ou la simple chronique d'une ère déterminée. En ce sens, si le texte littéraire devait médiatiser les contenus sociaux d'une époque, cette opération ne pourrait se faire strictement qu'à l'intérieur de l'institution littéraire dite officielle. Le texte, laisse entendre Arsenault, est le produit d'un écrivain qui voit, entend et comprend les réalités de son époque. Écrire selon ce qu'une époque «est capable en poésie», c'est utiliser les potentialités, mais aussi sans doute les apories d'une période au profit d'une pratique littéraire. L'adéquation entre une esthétique et l'époque qui la voit se déployer, nous l'avons déjà mentionné, n'est pas exempte de difficultés: la «transmutation», comme la nomme Audet, de l'une à l'autre peut parfois poser problème. Or, il s'agit d'une opération à laquelle consent Arsenault, qui considère le contexte d'une époque comme le terrain de jeu de la littérature qui est, on le verra, plus près d'un geste que d'une forme médiatisée. L'enjeu du

littéraire se trouve ainsi à la source du geste créatif, parfois celui dont la course sera arrêtée en plein vol et qui n'accédera pas au processus d'édition.

LES MUTATIONS DE L'INSTITUTION ET LES REMISES EN CAUSE GÉNÉRIQUES

La littérature gagnerait en ce sens à s'immiscer hors des chemins tracés par les institutions et à réactualiser ses pratiques pour être en phase avec la réalité contemporaine, croit Arsenault. Dans un texte intitulé « Coelhopocalypse ! », paru dans *Liberté* en 2013, il affirme toutefois que la littérature est plutôt réfractaire aux changements structurels qu'impliquent des phénomènes tels que l'accès libre aux données et aux textes, en un mot, la « collectivisation » (2013 : 54) de la littérature. Alors que l'industrie musicale québécoise, avec des plateformes comme Bandcamp ou SoundCloud, cite-t-il en exemple, offre depuis quelques années un exemple probant d'une récente réorganisation de sa diffusion – qui entraîne cependant une redistribution des revenus jugée inéquitable pour les artistes –, le libre accès aux textes littéraires s'en tient principalement aux ouvrages à fort tirage et aux *best-sellers*. Ceux-ci bénéficient d'une machine promotionnelle bien huilée qui garantit un large lectorat – lire une large clientèle –, qu'ils soient imprimés ou qu'on les publie en format numérique. Toutefois, cette collectivisation, bien qu'elle soit restreinte, pourrait bien ébranler les colonnes du temple de l'industrie traditionnelle du livre. Ce serait là un sacrifice utile, voire nécessaire, aux yeux d'Arsenault, qui qualifie cette industrie de « cancer » s'attaquant aux élans créateurs de l'écrivain. Plus encore, cette avancée d'une pratique plus démocratisée de la littérature, à laquelle les grandes maisons d'édition tentent tant bien que mal de participer, est l'occasion pour des genres marginaux de foisonner, genres qui sont pour Arsenault plus durables dans le contexte actuel que ne pourrait l'être le roman, qui représente la plus large part de la production littéraire :

> [Il] me semble voir naître un intérêt pour les formes mineures qui apparaissent à intervalle régulier dans l'histoire littéraire. La résurgence de pratiques analogues au mot d'esprit, à l'aphorisme, au conte allégorique ou à la chronique me semble le mieux décrire notre époque, car c'est ce type de contenu qui fait grimper le compteur des blogues et le nombre des interventions proprement littéraires sur les réseaux sociaux (2013 : 54).

Arsenault conçoit ce sacrifice de manière positive, puisqu'il permettrait à un pendant plus restreint, plus marginal de la littérature de se régénérer sur les ruines d'un corpus de plus grande ampleur et de mettre en doute l'hégémonie des genres.

Quels sont ces paramètres de l'époque contemporaine et quelle est leur réelle emprise sur la pratique littéraire ? L'article « Mille Plazas », dans lequel Arsenault prétend que l'« hégémonie de l'audiovisuel » (2014a : 74) régnait au cours des années 1990 et 2000, fournit quelques pistes de réponse. À cette époque précise, le « marché culturel » ne pouvait pas, selon lui, supporter un grand nombre d'œuvres à la fois, les propositions « dissidentes » n'avaient conséquemment que peu de chance de voir le jour. L'importance d'un auteur se mesurait alors en valeurs « médiatisables », résultat de l'effritement des lieux d'institution (l'université, les arts, la critique) qui pouvaient jadis offrir une tribune aux œuvres plus audacieuses :

> Nous sommes en 1990, les gens de l'époque ne connaîtront que l'explosion des cinémas multiplex, des chaînes spécialisées et des grandes chaînes de musique. La seule dissidence culturelle possible pour eux se trouvera dans le détournement des contenus médiatiques, les parodies de pubs, de films, de magazines, sans espoir même de créer quelque chose, car on n'arrive plus à penser à quelque chose qui ne serait pas récupérable par l'hégémonie médiatique (2014a : 74).

Or, au tournant des années 2000, l'emprise de l'audiovisuel s'essouffle, ce qui permettrait, affirme Arsenault, la démocratisation des moyens de production et de diffusion de la culture. Non seulement l'écriture poétique est facilitée par l'émergence de nouveaux moyens de production, par exemple les blogues, mais encore la médiatisation plus directe, au moyen des réseaux sociaux (Facebook ou Twitter), aurait démocratisé l'écriture elle-même. Ces lieux expérimentaux de l'institution littéraire contiendraient désormais une part importante de la production littéraire et de sa réception qui serait restée anonyme vingt ans auparavant. Nul besoin désormais d'être « médiatisable » pour exister : « Il est de nouveau possible d'écrire de la poésie sans avoir l'angoisse du lectorat, de laisser l'écriture découvrir ses propres potentialités, et plus uniquement les potentialités médiatiques de sa diffusion » (2014a : 74).

Ce n'est donc pas le littéraire et les œuvres artistiques qui souffriraient de la mort de l'audiovisuel, croit Arsenault. En effet, la création littéraire et artistique se situerait au-delà, et même en deçà du médium. Libérée du poids de son

potentiel « médiatisable », l'écriture saurait dorénavant franchir une distance infinie et se déployer en dehors des murs de l'institution. Un véritable corpus d'importance s'érigerait hors des grands centres de l'institution littéraire puisque la littérature est une potentialité qui se situe dans l'acte énonciatif de l'écrivain. L'œuvre, en ce sens, retrouve sa conception de réalisation esthétique du geste créatif proposée entre autres par Mikhaïl Bakhtine[1]. Au cours des années 2000, les nouvelles technologies auront ainsi rapidement rendu caduques les modalités de production culturelle des années 1980 et 1990.

Plus encore, la possibilité d'intervenir, de commenter, de critiquer de manière interactive et instantanée donnerait la parole à une foule d'intervenants autrement confinés au mutisme, ce qui complexifie la réception des œuvres. Selon Arsenault, le discours critique ne serait dorénavant plus réservé aux acteurs du champ littéraire, mais proféré par tous. Cette démocratisation de l'écriture implique toutefois d'accepter les dérives d'une parole qui, parce qu'elle est plus directe et souvent proférée à chaud et sans filtre, éluderait éventuellement la complexité inhérente à la construction d'une pensée et d'une argumentation critiques. Par la multiplication des relations entre les différents acteurs qui coexistent au sein du champ littéraire, l'autorité de certains s'amoindrirait au profit de ceux qui occupaient jusque-là une place plus marginale.

Le renouvellement des modalités et des possibilités de production influencerait ainsi le corpus littéraire contemporain. L'étude de la poétique des écrits fictifs d'Arsenault permet de prendre toute la mesure de cette « transmutation » entre les réalités d'une époque et son esthétique. Au printemps 2014, l'auteur faisait paraître son troisième livre, *La vie littéraire*. Le caractère très contemporain de l'œuvre – ses références innombrables à la culture populaire et médiatique, son écriture reprenant le flot continu d'informations auxquelles nous sommes exposés chaque jour, ainsi que le sombre constat sur la culture et l'industrie du livre – a été abondamment commenté. On en a fait le porte-étendard d'une littérature mourante. Les gens, en 2014, n'auraient que faire des classiques de la littérature mondiale, le temps leur manque pour lire des livres qui n'ont que peu d'emprise sur le réel, de toute façon. On a cependant trop peu insisté sur la poétique de l'œuvre. *La vie littéraire* est construite en plu-

1. C'est de cette manière que Bakhtine conçoit l'œuvre littéraire, qu'il qualifie d'« objet esthétique » (1987 : 33). Certains critiques de la généricité littéraire (Jean-Marie Schaeffer), de la réception (Hans Robert Jauss) ou de la « figuralité » (Laurent Jenny) empruntent également à la pragmatique.

sieurs segments de texte portant chacun un titre. La suite syntaxique de l'œuvre est exempte de ponctuation, procédé permettant au texte de s'affranchir des conventions grammaticales tout lui en offrant une grande étendue de significations possibles, la prédominance de l'hypallage multipliant les possibilités de signifiance de chaque segment.

Les expérimentations formelles que contient cette œuvre s'inscrivent dans une remise en question générique, importante au dire de Dominique Rabaté à l'époque contemporaine. Selon ce dernier, la littérature contemporaine serait marquée par un « soupçon » (2007 : 21) envers les « valeurs littéraires » qui jouissaient jadis d'une légitimité au sein de l'institution littéraire. Or, dans son texte « Récit ou roman ? Réflexions actuelles sur un débat français » paru dans l'ouvrage collectif *Vous avez dit contemporain ? Enseigner les écritures d'aujourd'hui* (2007), Rabaté émet l'hypothèse que ces éléments de légitimation d'une œuvre s'apparentent à des « symptômes d'une époque ». Armé de la notion de soupçon, il remet en cause le genre romanesque, sur lequel plane désormais le soupçon de sa légitimité acquise par un système de valeurs. Il le juge en effet trop fermé, trop restreignant ; au contraire, le genre du récit, plus à même de refléter la *praxis* de l'écrivain, serait le terrain d'expérimentation pour l'auteur et l'occasion d'une critique renouvelée et singulière. L'écriture d'Arsenault s'inscrit dans cette pratique de la littérature de laquelle découle le soupçon à l'égard des valeurs littéraires qui, au sens de Rabaté, pose plus que jamais problème à l'époque contemporaine. Ni roman, ni poème, ni récit, *La vie littéraire* – à l'image, d'ailleurs, des autres œuvres de fiction d'Arsenault – est un texte dépouillé de certaines des marques qui inscrivent un texte dans une conception générique légitimée par l'institution littéraire. Si l'on peut affirmer que tout écrivain remet en question les limites du genre institutionnalisé dans lequel il s'inscrit – pensons entre autres aux travaux de Jean-Marie Schaeffer[2] –, il semble que le geste de décloisonnement générique du texte d'Arsenault est radical.

LES ÉCHAPPÉES DU LITTÉRAIRE

Paru dans le numéro d'hiver 2014 de la revue *Nouveau Projet,* l'article de Laurence Côté-Fournier, intitulé « Le parti pris du niaiseux », aborde le glissement du littéraire vers des espaces renouvelés, à travers l'écriture de certains

2. Voir Schaeffer (1989).

auteurs québécois contemporains, dont François Blais et Mathieu Arsenault, qui rappelle l'esthétique du *ti-pop*. En réduisant l'ascendant qu'exercent dans l'institution littéraire les grands centres de production au profit de plus restreints, le littéraire saurait accéder à des endroits insoupçonnés. C'est ainsi que se conçoit l'Académie de la vie littéraire[3], sorte de gala organisé par Arsenault depuis 2010. Il s'agit d'une remise de prix annuelle qui récompense des artisans culturels québécois actuels (bédéistes, poètes, performeurs, artistes visuels, etc.) s'étant démarqués par un travail original, tout en passant souvent entre les mailles de la critique. Ces prix se veulent un contrepoids symbolique aux prix littéraires tels que le Grand Prix Québecor du Festival international de la poésie, dont Arsenault se fait très critique. Les gagnants sont aussi annoncés sur le blogue *Doctorak, Go!*; ils y sont en fait *affichés*. En effet, Arsenault confectionne, à l'occasion de cet événement annuel, des cartes à l'effigie des gagnants : comme de véritables cartes sportives, ces documents virtuels (que l'on peut également se procurer en copie imprimée) présentent les artistes dans des poses héroïques, leurs noms y sont accompagnés de motifs typographiques fluo et dynamiques. De cette manière, Arsenault joue avec la matérialité même du travail artistique et crée une représentation iconographique de ces artistes. Cette pratique accentue la matérialité du blogue, qui est un support en soi, tout en mettant en avant, avec humour et ironie, l'image physique des lauréats, plutôt que leur seule production. Puisque le créateur est affublé d'une image de marque, pourquoi ne pas le représenter comme tel ? semble demander Arsenault. Ce tiraillement entre le réel et le virtuel est une manière de faire jouer la vie littéraire sur deux tableaux à la fois.

Ces échappées du littéraire hors du livre le conduisent parfois même dans la rue. Une autre entreprise fort singulière d'Arsenault est sa confection de produits dérivés d'auteurs ou d'œuvres littéraires : *t-shirts* et macarons à l'effigie de « Louis Ferdinand Céline Dion » ou encore « Zinedine Zviane » sont vendus depuis quelques années dans la section Boutique de son blogue. Un court texte accompagne, sur le blogue, ces objets : au dire de l'auteur, ce sont de « microfictions[4] » qui sont à leur source. Ces objets humoristiques traitent le littéraire comme une marque de commerce, il est vrai : ils ont bien entendu pour but

3. Voir les entrées suivantes : entrée du 27 février 2015 ; entrée du 1er mars 2014 ; entrée du 2 mars 2013 ; entrée du 9 mars 2012 ; entrée du 1er mars 2011 ; entrée du 11 mars 2010, tirées de *Doctorak, Go!*, http://doctorak-go.blogspot.ca/

4. Voir entrée du 17 septembre 2013, tirée de *Doctorak, Go!*, http://doctorak-go.blogspot.ca/

d'être vendus et de rapporter à leur auteur. Toutefois, ils font apparaître le littéraire hors des murs des institutions et renouvellent les possibilités médiatisables de la littérature :

> Trouver les formes de notre époque pour saisir le réel… on ne peut pas sérieusement se considérer comme un auteur si on ne se pose pas au moins minimalement cette question. Je ne sais pas trop quel sens donner à ces microfictions qui accompagnent les produits sur le site de la boutique, mais je sais qu'elles me permettent de raconter quelque chose de mon expérience dans l'institution universitaire […]. Je sais aussi qu'un tel type de court texte narratif ou essayistique dans un contexte commercial n'existait à peu près pas il y a tout juste 10 ans. À mon sens, ces objets représentent plus que des produits dérivés ou des objets de promotion (entrée du 17 septembre 2013).

Ainsi se prolonge le littéraire hors des limites du livre et même de l'écran. Celui qui déambule vêtu, à titre d'exemple, d'un gaminet sur lequel on peut lire « Maria Chapdelaine, c'est plate » se fait porte-étendard d'un morceau de l'histoire littéraire, la critique, en se situant en marge de l'institution, et rompt le lien entre l'œuvre et son lecteur. Et les textes qui accompagnent les objets en vente dans la boutique en ligne font exister ceux qui portent ces vêtements et accessoires dans une sorte de récit : se meuvent de réelles inscriptions narratives humaines qui remettent en cause l'immuabilité de l'œuvre comme médium. La distinction entre le « texte-chose » (ou « artéfact ») et l'« objet esthétique », selon la conception du texte littéraire par Jan Mukařovský, tend, par l'existence de cette collection vestimentaire, à s'effriter. En tant qu'objet esthétique, le texte littéraire s'actualise et se concrétise par la lecture, celle-ci étant orientée par les codes et les normes d'une époque. Or, ces petits récits inscrits à même la corporalité de celui qui porte ces vêtements accentuent la matérialité de l'artéfact. Car si, au dire de Mukařovský, « la fonction esthétique transforme tout ce qu'elle saisit, en signe » (cité dans Stempel, 1986 : 164), un *t-shirt* d'Arsenault n'a nul besoin d'être reçu par un « lecteur » pour exister : il suffit de le porter pour que sa fonction soit activée. Mais ce que comportent ces objets – ces courts fragments syntagmatiques sont aussi des « microfictions » – les fait aussi exister en tant que « signes » : le « système sémiotique » qui en est partie intégrante (les références humoristiques à l'histoire littéraire) se déploie également comme une œuvre traditionnelle, prolongeant ses signes « dans la réalité en ce sens qu'ils y projettent leurs référents » (Mukarovsky, cité dans Stempel, 1986 : 166). La concrétisation de cet objet esthétique singulier se fait ainsi de manière

quotidienne et perméabilise les cloisons des lieux qui seraient éventuellement à l'abri du littéraire.

Cette sortie du littéraire dans les rues de la cité permet d'interroger la portée réelle du poétique. Dans la présentation d'un numéro spécial de la revue *Spirale* qu'il a dirigé en 2009, intitulé « Est-ce poétique ? », Arsenault explique que selon lui, le poétique est capable d'excéder les frontières des genres et d'investir des lieux insoupçonnés. « Interroger le poétique, [c'est, dit-il,] arpenter la limite entre ce qui constitue la poésie et ce qui n'en est pas [...] pour rendre compte des tensions polémiques, des jeux de pouvoir et des déplacements imperceptibles qui s'opèrent dans la définition commune de la poésie et du genre poétique » (2009a : 15). En investissant des objets divers, ici, des vêtements, d'une portée poétique, et en proposant une démarche artistique derrière cette production, Arsenault conçoit la littérature comme une force plutôt que comme une forme figée, un moyen plutôt qu'une fin, en remettant en cause la matérialité du médium. Dans ce même numéro, un article est consacré au travail de Marc-Antoine K. Phaneuf qui, en 2009, dérobait des petites annonces sur les poteaux de téléphone et sur les babillards des épiceries pour en faire les œuvres d'une exposition. Le titre de l'exposition présentée au Centre Clark répond à cette conception du poétique développée plus haut : *Les petites annonces – Objets poétiques et design vernaculaire*. Ces objets sont des « fictions, construites à la fois par le message et la matérialité d'une annonce » (Phaneuf, propos recueillis par Arsenault, 2009b : 11). De ces fragments narratifs rédigés souvent négligemment et rapidement, comportant des fautes d'orthographe ou des formulations maladroites, Phaneuf a tiré de véritables histoires. Selon l'artiste, ces artéfacts sont poétiques parce qu'« ils peuvent s'ouvrir sur des univers personnels, comme des traces réelles de fictions prosaïques, des pièces à conviction subjectives » (propos recueillis par Arsenault, 2009b : 11). Il est manifeste que ces exemples redéfinissent la notion même du littéraire en en interrogeant les contours et en épousant ses potentialités, en se modelant aux paramètres du réel. Pour Arsenault, et l'exemple de Marc-Antoine Phaneuf l'illustre bien, la vie littéraire excède les limites du médium et investit des lieux variés et originaux.

Après avoir observé une partie de son corpus, on peut difficilement nier la portée littéraire de la démarche d'Arsenault. On observe une forme de performativité dans son travail : en aval de son discours, une pratique qui exploite les potentialités des formes dont il se fait le défenseur rend ce corpus cohérent, même s'il est très divers. Et ses écrits médiatisent les discours et les construc-

tions idéologiques de leur époque ; l'adéquation entre les possibilités de création d'une époque et la manière dont la poésie et la littérature peuvent prendre en charge ces paramètres est soulignée à maintes reprises par l'auteur. Plutôt réfractaire aux genres institutionnalisés et au système de production traditionnel, Arsenault exploite la portée du littéraire sur des terrains peut-être incertains, mais qu'il occupe avec force. Cette pratique survient à un moment où une réflexion sur l'institution littéraire et le marché de l'édition traditionnels est menée, réflexion à laquelle Arsenault participe activement. Décloisonnée, l'œuvre d'Arsenault est sans nul doute contemporaine – par un rapport particulier avec les œuvres canoniques, dans ce cas-ci, ludique et ironique, ainsi que par l'expérimentation des formes. Arsenault est un exemple probant du « décentrement » dont la littérature québécoise contemporaine est l'objet. Or, il semble qu'il ne s'agit pas, chez lui, de se resituer par rapport à un centre (la tradition, l'institution littéraire, l'œuvre canonique), mais plutôt de franchir les cloisons qui entravent sa pratique littéraire. Rien n'empêcherait ainsi la littérature d'investir à la fois l'institution et la rue, le livre et l'écran, le papier et le coton. Il faudrait étendre cette enquête, afin de prendre le pouls de la littérature contemporaine québécoise de manière plus systématique. Cette étude ne s'est penchée que sur un cas, et il serait bien imprudent de généraliser les conclusions à l'ensemble d'un corpus, d'une génération. On peut tout de même affirmer que, grâce à cette création singulière et décomplexée, Arsenault est un acteur d'une littérature qui ne semble pas trop mal se porter. La difficulté de concevoir le contemporain est entre autres due au fait que l'observateur se situe « toujours en attente des paramètres qui permettraient de définir la portée et la représentativité des œuvres de cette période, [rappelle Audet]. Le contemporain, de fait, se situe hors de l'histoire, narrativement parlant » (2009 : 14). Cette part d'inconnu, cette avancée à tâtons ne rebute pas Arsenault, qui détermine lui-même les paramètres permettant à son œuvre d'occuper une place légitime dans l'histoire littéraire encore à construire.

BIBLIOGRAPHIE

ARSENAULT, Mathieu (27 février 2015 ; 1er mars 2014 ; 17 septembre 2013 ; 2 mars 2013 ; 9 mars 2012 ; 1er mars 2011 ; 11 mars 2010), *Doctorak, Go!,* entrées de blogue, http://doctorak-go.blogspot.ca/

ARSENAULT, Mathieu (2009a), « Présentation. "Est-ce poétique ?" », *Spirale,* nº 224 (janvier-février), p. 15.

ARSENAULT, Mathieu (2009b), « Marc-Antoine K. Phaneuf. "Bizzare, eteroclithe [*sic*] et pratique" : matérialité des petites annonces », *Spirale,* nº 224 (janvier-février), p. 11-14.

ARSENAULT, Mathieu (2012), « La catharsis du siècle : les artistes et le déclin de la classe moyenne », *Liberté,* vol. 53, nº 2, p. 44-51.

ARSENAULT, Mathieu (2013a), « L'épreuve de la *scrap* », *Liberté,* vol. 54, nº 2 (hiver), p. 46-47.

ARSENAULT, Mathieu (2013b), « Coelhopocalypse ! », *Liberté,* nº 299 (printemps), p. 53-54.

ARSENAULT, Mathieu (2014a), « Mille Plazas », *Liberté,* nº 302 (hiver), p. 74.

ARSENAULT, Mathieu (2014b), *La vie littéraire,* Montréal, Le Quartanier. (Coll. « Série QR ».)

AUDET, René (2009), « Le contemporain : autopsie d'un mort-né », dans René AUDET (dir.), *Enjeux du contemporain : études sur la littérature actuelle,* Québec, Éditions Nota bene, p. 7-19. (Coll. « Contemporanéités ».)

BAKHTINE, Mikhaïl ([1978] 1987), *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)

CÔTÉ-FOURNIER, Laurence (2014), « Le parti pris du niaiseux », *Nouveau Projet,* nº 6 (automne-hiver), p. 132-136.

DESCOMBES, Vincent (2000), « Qu'est-ce que le contemporain ? », *Le Genre humain,* dossier « Actualités du contemporain », nº 35 (février), p. 21-32.

NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine,* Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)

RABATÉ, Dominique (2007), « Récit ou roman ? Réflexions actuelles sur un débat français », dans Jean-Luc BAYARD et Anne-Marie MERCIER-FAIVRE (dir.), *Vous avez dit contemporain ? Enseigner les écritures d'aujourd'hui,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p. 17-24.

RUFFEL, Lionel (2010), « Introduction », dans Lionel RUFFEL (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?,* Nantes, Cécile Défaut, p. 9-35.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?,* Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

STEMPEL, Wolf Dieter (1986), « Aspects génériques de la réception », dans Gérard GENETTE *et al., Théorie des genres,* Paris, Éditions du Seuil, p. 161-178. (Coll. « Points littérature ».)

UNE TRADITION (DE LECTURE) À INVENTER

Thomas Mainguy

Collégial international Sainte-Anne

Si je me rapporte à mes notions d'histoire littéraire, la littérature québécoise commence à exister, du moins consciemment, c'est-à-dire comme projet, lorsque François-Xavier Garneau décide d'écrire son *Histoire du Canada* pour entre autres démentir le constat méprisant de lord Durham : « un peuple sans histoire et sans littérature ». Garneau s'est chargé de la narration historique, alors que la littérature fut plus directement l'affaire du mouvement de 1860. Je simplifie, naturellement, mais à lui seul, l'épisode qui oppose l'historien national à l'administrateur britannique met en relief un traumatisme aux conséquences durables. Au-delà du travail de Garneau, on lui doit peut-être un doute tenace qui s'est exprimé ici et là à travers la peur que la littérature québécoise ne soit qu'une vue de l'esprit. On sait comment Octave Crémazie est durement revenu contre elle dans sa correspondance avec l'abbé Henri-Raymond Casgrain, démystifiant la consistance et la souveraineté du corpus jusqu'alors constitué[1].

Suivant l'irréalité qui d'entrée de jeu s'impose, il semble que l'on se soit davantage préparé à accueillir cette littérature qu'à l'enterrer. L'incertitude qui la taraude en amont, déjà thématisée par la critique (Gilles Marcotte, Pierre Nepveu, Michel Biron), fait néanmoins en sorte qu'elle est « soumise à une crise existentielle permanente » (Marx, 2005 : 12), au même titre que les littératures européennes examinées par William Marx dans *L'adieu à la littérature*. Quand Vincent Lambert rappelle que les écrivains canadiens-français travaillaient au XIXe siècle « dans l'angoisse de ne pas exister vraiment, de passer inaperçus, de ne pas savoir nommer leur réalité » (2013 : 10), il reconnaît

1. Par exemple, les contes et les légendes de la tradition orale ne constituent pas des œuvres littéraires, selon Georges-André Vachon, qui considère que l'art littéraire repose sur l'individualité et l'écriture. Voir Vachon (1997 : 18-20).

une crise semblable à celle que traverse la poésie après Rimbaud, alors qu'elle perd, selon Marx toujours, « tout crédit et tout moyen de traiter la réalité ; [qu']elle n'éveill[e] plus que méfiance » (2005 : 13). Or, la littérature canadienne-française se situe à l'extrémité opposée du problème qui touche le langage poétique : il n'est pas question pour elle de ne *plus pouvoir,* mais plutôt de ne *pas savoir*. Ainsi, la négativité de notre histoire littéraire ne tient pas à la ruine de l'art, de la poésie, mais à sa virtualité qui, de loin en loin, se perpétue. Elle se reflète dans l'appréhension que manifestent de nombreux jugements critiques comme de nombreux espoirs au fil des époques. « L'avènement d'un chantre digne de Milton ou Victor Hugo fut maintes fois souhaité, aussi bien par un ultramontain comme Adolphe Basile-Routhier que par Marcel Dugas », rappelle Lambert (2005 : 17). Et cette attente, digne de celle de Godot, se prolonge par-delà le milieu du XXe siècle. La vive réaction, en 1965, de Jean Éthier-Blais tenant entre ses mains *Prochain épisode* le prouve. Il est impossible d'oublier son exclamation : « Nous n'avons plus à chercher. Nous le tenons, notre grand écrivain. Mon Dieu, merci » (Éthier-Blais, 1965).

L'époque portait naturellement à l'enthousiasme et il était impossible de prédire les interprétations que la fin tragique du romancier induirait sur le destin de la littérature québécoise. Un critique de la trempe de Marcotte reconnaît en ce temps-là avoir été lui aussi influencé par l'énergie créatrice qui fédérait les milieux intellectuels. Le titre qu'il a choisi en 1962 pour son premier essai, *Une littérature qui se fait,* rend parfaitement compte de la « volonté d'action » (Marcotte, 2000 : 22) qui s'exprimait alors un peu partout. Ce livre voulait, dit-il, tracer « l'histoire d'une libération progressive de notre paysage spirituel » (2000 : 23). De fait, l'essai passe du « sentiment […] d'exil radical » d'Octave Crémazie aux « exigences d'une plus grande maturité » qui établissent la poésie de Roland Giguère comme « celle de la vie conquise » (Marcotte, 1962 : 66, 291, 293). Au tournant des années 1960, la littérature québécoise arrivait enfin à ce qui commence, pour paraphraser Gaston Miron. Or, un peu plus d'une vingtaine d'années après, Nepveu a montré que ce commencement était fort ambigu, parlant pour sa part du « commencement d'une fin » ([1988] 1999 : 13-24). Cette lecture s'accorde elle aussi avec l'esprit de son époque, touché par un désenchantement qui amenait à repérer les apories ayant compromis la fondation de la littérature québécoise contemporaine. Si Nepveu évoque explicitement la mort de la littérature québécoise, il ne faut pas oublier en revanche qu'il l'interprète de manière rituelle : elle est un passage, elle appelle une naissance, comme l'indique le sous-titre de *L'écologie du réel*. Devant la perte de

repères, le décentrement et l'éclatement qui façonnent l'expérience contemporaine du langage, de l'art, de la pensée, la littérature intervient de manière salutaire, régénérant sans cesse notre présence au monde : « Ici, maintenant : la littérature comme suprême écologie », concluait Nepveu dans son essai ([1988] 1999 : 220).

Quoique cette comparaison invitait à prévoir l'atteinte d'un équilibre susceptible de contrer la déchéance de la littérature québécoise, certains jugements ultérieurs, notamment celui de Mathieu Arsenault dans *La vie littéraire,* indiquent le contraire. Le livre d'Arsenault n'est pas un essai critique proprement dit ; il est clair que l'écriture y trouve le point de tangence où la réflexion rencontre la fiction poétique. N'empêche que dans ces pages, présidées par une narratrice dont la voix commémore sans contredit celle de Vickie Gendreau, Arsenault pose un diagnostic sur l'état de santé de la littérature québécoise. Les pronostics ne sont pas très bons : « [...] la littérature est une vieille chose tellement vieille chose qu'elle ne comprend plus rien elle ne fait rien que raconter les détails boring de ses années glorieuses et il lui faut un fauteuil roulant ça lui prend dix minutes passer dans un cadre de porte » (Arsenault, 2014 : 24). Cette personnification loufoque insinue que la littérature a atteint le stade de la sénilité et de la sclérose qui aura tôt fait de causer son désœuvrement. Débile, elle est toujours incapable de s'ancrer dans le réel, trop avide de « tribulations [qui] servent à masquer cette vie-ci » (2014 : 23). Le regard jeté sur la littérature québécoise est malgré tout différent, puisque celle-ci menace cette fois-ci de disparaître, ce qui veut dire qu'elle se serait concrétisée, grâce à quelques écrivains, dont la section des foudroyés qui laisse se profiler une profondeur historique : Émile Nelligan, Claude Gauvreau, Huguette Gaulin, Marie Uguay, Josée Yvon, Nelly Arcan. L'irritation, le sarcasme et le déchaînement qui caractérisent la narration sont les signes probants d'une déception à l'égard de la littérature actuelle, ou plutôt de *la vie littéraire* qui l'a déclassée.

Le point de vue de Mathieu Arsenault peut être en partie rapproché de celui de Robert Melançon, que je détaillerai plus amplement. *La vie littéraire* s'ouvre sur une note quelque peu apocalyptique : nous voici « seuls avec nous-mêmes au milieu des librairies qui ferment des journaux en faillite et de tous ces fantômes qui n'ont plus le temps de lire ou de rien faire sinon d'attendre que se refroidisse définitivement l'univers littéraire » (Arsenault, 2014 : 10). La catastrophe tient à la dégradation de l'expérience littéraire, laquelle se rapproche désormais d'une consommation qui la prive de toute valeur – j'aime, j'achète, j'oublie –, quand elle ne se limite pas carrément à une quête mondaine. Le

problème, donc, c'est que la littérature n'a plus de lecteurs. C'est sous cet angle, qui attire notre attention sur les enjeux de l'interprétation plutôt que sur ceux de l'élaboration, que la pensée de Melançon permet de poser la question de l'existence de la littérature québécoise, même si pour sa part, il ne fournit pas de réponse, sinon indirectement.

Il faut dire d'abord que Melançon se montre prudent avec l'appellation « littérature québécoise », puisqu'elle singularise une idée, celle de littérature nationale, qui le rend inconfortable. Son malaise provient du fait qu'elle porte le germe d'un insidieux repli. Un constat laconique, tiré des *Exercices de désœuvrement,* montre avec quelle antipathie il envisage la chose, les nationalismes littéraires étant présentés comme une aberration née d'un manque de clairvoyance : « Depuis que Goethe, dans un de ses mots historiques, a prophétisé l'avènement de la *Weltliteratur,* on s'est acharné à enclore en elles-mêmes des littératures nationales » (2002 : 95-96). C'est précisément ce que déplorait Vachon au sujet de la littérature canadienne-française édifiée entre 1850 et 1939. Recroquevillée pour ne rien perdre d'elle-même et pour assurer l'originalité de sa tradition, « la langue commune [écrit Vachon] se sera appauvrie, de même que, chez les écrivains, la connaissance des ressources expressives du français » (1997 : 21). Cet appauvrissement ne saurait laisser insensible Melançon, pour qui la langue, et non pas les frontières étatiques, est le vrai dénominateur commun de l'expérience du monde et de l'identité. On décèle par conséquent chez Melançon un sentiment à l'égard de la tradition québécoise qui rappelle la pensée de Vachon, à savoir celui d'une fragilité qu'un certain nationalisme a sinon provoqué, du moins entretenu, entre autres lorsqu'il s'est mis à croire à l'enfantement miraculeux de la littérature :

> Il paraît que les descendants des colons du Nouveau Monde devraient inventer des traditions littéraires nouvelles, comme si la traversée de l'Atlantique les avait lavés de l'Histoire, comme s'ils étaient les premiers hommes dans un monde neuf, sans passé. […] L'expression Nouveau Monde devrait se prendre dans un sens chronologique, non géographique. Cela dissiperait bien des illusions et permettrait de faire l'économie de bien des pages pathétiques sur un thème rebattu (Melançon, 2002 : 99-100).

À la lumière de ce jugement, on déduit que Melançon exècre le chauvinisme, qui plus est lorsque la littérature lui sert de véhicule. Cela ne cadre pas du tout, en outre, avec son idée générale de la littérature, qui n'est pas à ses yeux un art monumental permettant à l'homme de transgresser sa nature transitoire.

L'art poétique qu'il met en avant démontre qu'il se prémunit contre une ambition aussi mal avisée qu'orgueilleuse. Le dernier poème du *Paradis des apparences* le confirme en renversant l'ode célèbre d'Horace. À l'échelle des siècles, l'œuvre ne représente plus une construction inaltérable, mais un bref incident qu'emportera l'histoire :

> J'ai édifié un monument aussi fragile que l'herbe,
> Aussi instable que le jour, aussi fuyant que l'air,
> Mobile comme la pluie qu'on voit dans les rues.
>
> Je l'ai couché sur du papier qui se desséchera,
> Qui pourra brûler, ou que l'humidité ensemencera
> De moisissures grises, roses et vertes,
>
> Qui jetteront un parfum pénétrant de terre.
> Je l'ai bâtie de la matière impermanente d'une langue
> Qu'on ne parlera plus, tôt ou tard, qu'on prononcera
>
> Autrement, pour former d'autres mots qui porteront
> D'autres pensées. Je l'ai voué à l'oubli qui enveloppera
> Tout ce que ce jour baigne de sa douceur (Melançon, 2004a : [s. p.]).

Armé d'une lucidité valéryenne – la littérature ne peut rien sauver des désastres qui s'abattent sur nos civilisations[2] – qu'un soupçon de sagesse zen ventile – principe d'impermanence –, Melançon, si on le questionnait sur la mort de la littérature québécoise, pourrait alléguer, non sans donner une inflexion moqueuse à sa réponse, qu'il n'y a pas de destin plus normal et inévitable. Il serait peut-être tenté de ne pas en faire tout un plat.

En vérité, toutefois, il est pratiquement impossible qu'il soit indifférent au sort de la littérature québécoise, parce qu'il s'agit, après tout, de littérature, ce à quoi il s'est consacré longuement à titre de professeur, de poète et de simple amateur. À partir de la notion de classique, traitée dans le cadre de la conférence *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?,* il a cherché à prendre la mesure réelle de la tradition littéraire québécoise. Du coup, il s'est intéressé à l'opération sans laquelle la littérature ne peut pas s'actualiser, c'est-à-dire autant passer à l'acte qu'être proche de nous : la lecture. Contrairement à ceux qui ont attendu le grand écrivain, Melançon se montre plutôt préoccupé par la présence, en réalité l'absence, de lecteurs dignes de ce nom. Ce changement d'attitude fait planer

2. Voir Valéry ([1919] 1998 : 13-51).

les soupçons sur la disposition non pas de nous expliquer notre tradition, mais de l'apprécier, ce qui implique de lui accorder le double privilège de notre intelligence et de notre sensibilité – goût et discernement, saveur et savoir, disait Jacques Brault[3]. Ce que ne désavouent pas de tels soupçons, par ailleurs, c'est l'existence d'œuvres qui, concurremment avec celles de la « littérature universelle », méritent notre attention, parce qu'elles sont « l'expression significative, susceptible à ce titre d'intéresser tout lecteur, d'une expérience humaine irréductible à toute autre » (Melançon, 2004b : 50). Personne ne mettrait aujourd'hui en cause la valeur d'Arthur Buies, d'Hector de Saint-Denys Garneau ou de Gabrielle Roy. Le débat semble à cet égard tranché, même si Melançon précise qu'il est peu probable qu'une œuvre québécoise, issue en l'occurrence de la périphérie, obtienne à « la Bourse de l'esprit » (2004b : 39) une cote aussi forte que celle d'un Michel de Montaigne, d'un Charles Baudelaire ou d'une Marguerite Yourcenar. Il s'agit presque d'une fatalité qu'il faut accepter sans trop s'en faire.

Au début de sa conférence, Melançon pose de manière catégorique qu'« [il] n'y a pas de littérature sans classiques » (2004b : 12). Cette réciprocité donne ici deux choix : ou bien la littérature québécoise existe et, du coup, une série d'œuvres exemplaires le confirment ; ou bien ces classiques font défaut et, par le fait même, la littérature québécoise aussi. Les premières observations apportées semblent entériner la première option, puisqu'elles se rapportent aux origines « de ce que nous appelons "littérature" – c'est-à-dire une façon de contrôler l'accumulation des textes, de les goûter, de les classer et de les transmettre », dit Melançon, qui renvoie du même coup aux *pinakès* établies par les bibliothécaires d'Alexandrie, soit « le premier canon des classiques » (2004b : 12). Du *Répertoire national* jusqu'aux efforts déployés par la critique au XXe siècle (anthologies, dictionnaires, éditions et rééditions), la littérature québécoise doit beaucoup à ce genre de travail bibliographique, au point où certains de nos classiques ont peu de réalité en dehors des manuels. Or, il est pour cette raison difficile de les considérer comme tels, sachant que les classiques sont tout simplement « des livres qu'on lit » ; et « derrière ce "on", ajoute Melançon, se dissimule un personnage qui ne se [laisse] pas ramener à un dénominateur commun : le premier venu, vous et moi lorsque nous consentons à n'être que nous-mêmes et que nous nous absorbons dans un livre » (2004b : 20).

3. Voir Brault (1989 : 216-229).

Cette dernière remarque aide à mieux cerner les conditions et les privilèges de la lecture telle que Melançon les imagine. La lecture a lieu lorsque l'on cesse de jouer les rôles que la vie ordinaire nous impartit. Sa gratuité est garante d'une coïncidence avec soi. Au-delà des bénéfices cognitifs et culturels, les retombées les plus précieuses, d'ordre spirituel, si l'on veut, concernent cet accord intime « d'une âme qui se visite », pour reprendre les mots d'Emily Dickinson (2007 : 361), et, par-delà le moi, la confirmation de « notre appartenance à l'humanité particulière dont nous nous réclamons » (Melançon, 2004b : 20). C'est pourquoi les lectures *imposées* en milieu scolaire, pour peu qu'elles soient faites, ne comptent pas vraiment, ni pour déterminer l'existence de classiques québécois ni pour accréditer une tradition de lecture. Il ne faut pas s'attendre, du reste, à ce que la pédagogie forme des lecteurs : « Tant de romans, de poèmes exquis : on se pâme, on les explique pour mieux en dégoûter », déplore Melançon (2002 : 92). La sévérité de cette critique ne tient pas au ronchonnement qui vient parfois avec l'âge. Elle gagne en cynisme chez Arsenault, qui appartient à une génération plus jeune, mais participe en tous les cas d'un idéal intellectuel déçu : « J'aurais voulu écrire ce glorieux livre de poche qu'on traîne partout mais tout ce à quoi un auteur peut aspirer de grand c'est de devenir un sujet de dissertation qui va m'apprendre à moi les jeunes à faire moins de fautes » (2014 : 17). N'empêche que Melançon, sinon par un accès d'humeur, ne lance pas l'anathème contre les cégeps et les universités.

Il reconnaît l'existence au Québec d'une tradition de recherche, bien implantée grâce aux travaux universitaires. Or, la lecture, pratiquée par le « premier venu », ne se confond pas avec les pratiques savantes, effectuées par et pour un petit nombre de spécialistes. Les disciplines indispensables aux approches scientifiques de la littérature, soit l'histoire littéraire et la philologie, jouent cela dit un rôle important dans l'expérience du simple lecteur. Mais « l'érudition ne s'avance que jusqu'au seuil de la lecture, qu'elle a pour tâche de rendre possible, sur laquelle elle reste sans emprise » (Melançon, 2002 : 94). Au fond, le lecteur auquel on nous renvoie recoupe la figure de l'amateur cultivé, à savoir une personne qui partage avec le lecteur professionnel – critiques littéraires, professeurs ; il peut d'ailleurs en être un à ses heures – un savoir et des compétences, qui n'ont cependant pour but que d'augmenter le plaisir de lire recherché avant tout. Marcotte, que Melançon estime particulièrement, peut correspondre à ce lecteur. Moins l'auteur d'*Une littérature qui se fait* d'ailleurs que le modeste *Lecteur de poèmes,* dont « les titres ne sont pas clairs » (Marcotte, 2000 : 8), insiste-t-il lui-même, ni spécialiste ni poète, mais qui sait « lire les œuvres dans un

certain écart, pas toujours le même, par rapport à la situation qu'[elles] occupent ou qu'on leur attribue dans un continuum culturel» (2000 : 31). Là, dans cette distance, le texte seul s'adresse à nous, sans que l'on puisse au demeurant le comprendre tout à fait, c'est-à-dire sans qu'il se laisse posséder totalement. Car la lecture culmine dans l'étonnement que l'on éprouve devant ce qui survient, une surprise et une perplexité qui laissent sans mot, même quand l'on repasse dans sa tête des paroles bien apprises. Ainsi, après avoir cité de mémoire quelques vers, Melançon s'interroge : «Pourquoi redire ce que je sais par cœur ? Essayant de circonscrire les causes d'un plaisir dont je constate la vivacité, je n'arrive à formuler rien de cohérent» (2002 : 43).

Cette contrainte, qui maintient les éclaircissements de la pensée à l'état d'ébauche, est la marque d'un classique, d'une œuvre qui «est assez riche pour surprendre son lecteur» (Melançon, 2004b : 22), le désarçonner, nonobstant l'ensemble des commentaires qui la précèdent. Cette force de renouvellement étaye l'idée qu'être lecteur, c'est être le «premier venu», n'importe qui, certes, mais plus particulièrement celui qui «recommence, pour son compte, comme si personne ne l'avait tenté avant lui, l'aventure de lire», disait Vachon (1997 : 29). Sous cet angle, la littérature forme sans contredit une expérience liminaire[4], soutenue par cet art de la mise à l'épreuve et de la découverte qu'est la lecture. Un art qui, à mon avis, s'est exercé et s'exerce encore, au profit de notre tradition, laquelle, bon an mal an, s'invente, se réinvente, au gré des exhumations, des défrichages, des jachères et des mises en terre scandant la vie des œuvres. Il en est allé ainsi, par exemple, de Jean-Aubert Loranger, qui d'une décennie à l'autre «s'est mis à exister soudain[5]», sans que s'épuise la force d'apparition de ses poèmes. Ceux-ci, justement, doivent en bonne partie leur rayonnement aux quelques lecteurs attentifs qui les ont fait connaître.

J'en arrive à une catégorie de lecteurs qui compte un certain nombre de représentants au Québec, lesquels ont, je crois, sinon mis en place une tradition de lecture, du moins esquissé une manière d'y parvenir. La catégorie dont je parle regroupe ceux qu'Albert Thibaudet nomme les «liseurs». Parmi ces «dégustateurs en livre» se démarque en outre le «liseur actif», qui «prolonge la lecture par l'écriture, la fleur par le miel» (Thibaudet, 2007 : 82). En somme,

---

4. Je reprends le mot de Biron ; son acception n'est plus ici sociologique, mais herméneutique. Voir Biron (2000 : 19-46).

5. Loranger a inscrit ces mots de Jules Romains en tête de son recueil *Les atmosphères* (1920). Voir Loranger ([1920] 2004 : 11).

celui grâce à qui la lecture devient création. L'activité du liseur, je le précise, ne cadre pas exactement avec la lecture telle que l'envisage Melançon, laquelle se rapporte plutôt à une « transaction secrète » – selon l'expression de Philippe Jaccottet[6] – dont le bénéfice n'a pas à être divulgué nécessairement. Qu'à cela ne tienne, j'estime que plusieurs lecteurs québécois ont fait œuvre de liseur, tant des critiques que des écrivains. Au nombre de ceux-là, je suis tenté de faire de Brault mon « prince des liseurs », pas seulement parce que plusieurs enjeux soulevés par son œuvre peuvent être problématisés à partir de la lecture, faisant ressortir la synergie qui opère chez lui entre lire et écrire, mais aussi, et surtout, parce qu'un recueil comme *Au fond du jardin,* un récit comme *Agonie* et quantité d'essais nous rappellent qu'il porte la lecture à un rare degré de personnalité.

Sa générosité est l'une de ses grandes qualités, car il sait tirer le meilleur d'un écrivain avec pas grand-chose, quelques mots suffisent. C'est d'ailleurs ainsi que la poésie s'est présentée à lui la première fois, bien tassée dans deux vers de Paul Verlaine perdus au milieu d'une grammaire[7]. À sa générosité s'ajoute une attention qui l'amène à aller vers les œuvres, non l'inverse. Ses lectures d'Hector de Saint-Denys Garneau, d'Alain Grandbois, de Gaston Miron ont fait date. Leurs réminiscences sont disséminées un peu partout dans son œuvre, encore récemment dans une suite de poèmes du recueil *L'artisan*. Elles donnent un peu plus d'évidence à l'expression « littérature québécoise », dans la mesure où, comme le suggère Melançon, la littérature est une « chambre d'échos » (2014 : 14) ou, prosaïquement, « une structure d'intertextualité » (2004b : 40). Chez Brault, cette intertextualité doit être dépouillée de ses consonances théoriques. Elle évolue jusqu'à l'amitié, qui ne tient pas compte des frontières, ni temporelles ni géographiques. Gabrielle Roy loge aux côtés de Bashô ; Georges Perros, de Marie Uguay. Lorsqu'on fréquente ainsi l'imaginaire cosmopolite de Brault, et celui d'autres liseurs comme lui, la littérature québécoise cesse de poser problème, peut-être justement parce qu'elle n'est pas prise à part, mais simplement saisie, estimée au passage, comme un témoignage d'humanité, où reluit le besoin que chacun porte de se projeter dans la fiction pour se raconter, se mettre au défi, se reconnaître.

La littérature québécoise est-elle menacée de mort ? Existe-t-elle ? Cela ne fait aucun doute quand je cesse de me poser la question et que je lis.

6. Voir Jaccottet (1987).

7. Voir Brault, « Une grammaire du cœur » (1994 : 19).

BIBLIOGRAPHIE

ARSENAULT, Mathieu (2014), *La vie littéraire,* Montréal, Le Quartanier.

BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)

BLAIS, Jean-Éthier (1965), « *Prochain épisode,* Hubert Aquin », *Le Devoir,* 13 novembre, http://www.ledevoir.com/histoire/90ans/90_aquin.htm

BRAULT, Jacques (1989), *La poussière du chemin,* Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

BRAULT, Jacques (1994), *Chemin faisant,* Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

DICKINSON, Emily (2007), *Car l'adieu, c'est la nuit,* traduction et présentation de Claire Malroux, Paris, Gallimard. (Coll. « NRF ».)

JACCOTTET, Philippe (1987), *Une transaction secrète. Lectures de poésie,* Paris, Gallimard.

LAMBERT, Vincent (2013), « L'âge de l'irréalité. Poésie et empaysagement au Canada français (1960-1930) ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

LORANGER, Jean-Aubert ([1920] 2004), *Les atmosphères* suivi de *Poèmes,* Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Prose et poésie ».)

MARCOTTE, Gilles (1962), *Une littérature qui se fait,* Montréal, HMH. (Coll. « Constantes ».)

MARCOTTE, Gilles (2000), *Le lecteur de poèmes,* Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

MARX, William (2005), *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle,* Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Paradoxe ».)

MELANÇON, Robert (2002), *Exercices de désœuvrement,* Montréal, Éditions du Noroît. (Coll. « Chemins de traverse ».)

MELANÇON, Robert (2004a), *Le paradis des apparences,* Montréal, Éditions du Noroît.

MELANÇON, Robert (2004b), *Qu'est-ce qu'un classique québécois ?,* Montréal, Fides/ Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Les grandes conférences ».)

MELANÇON, Robert (2014), *Questions et propositions sur la poésie,* Montréal, Éditions du Noroît.

NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine,* Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)

THIBAUDET, Albert (2007), « Le prince des liseurs », *Littérature,* nº 146, p. 82-89.

Vachon, Georges-André (1997), *Une tradition à inventer,* Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

Valéry, Paul ([1919] 1998), *Variété I et II,* Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)

LA DISPARITION DU TEXTE DRAMATIQUE OU LE TOURNANT PERFORMATIF QUÉBÉCOIS[1]

Hervé Guay

Université du Québec à Trois-Rivières

Il ne faut pas confondre l'idée d'en finir avec le texte *de* théâtre avec celle d'en finir avec le texte *au* théâtre. La destruction du texte est un motif récurrent de la littérature dramatique et apparaît le plus souvent sous la forme de la destruction du manuscrit, c'est-à-dire du texte avant qu'il ne soit édité et distribué. Ce *topos* a sans doute pris sa forme canonique chez Henrik Ibsen ; Hedda Gabler brûle délibérément le manuscrit de Løvborg dans la pièce qui porte son nom en prononçant la réplique restée célèbre : «Maintenant, je brûle, – je brûle l'enfant» ([1890] 1994 : 159). Détail significatif, cependant, si l'on y brûle les cahiers de l'auteur, ce manuscrit n'est pas celui d'une pièce, mais celui d'un essai prospectif, consacré à la civilisation de l'avenir. Plus près de nous, le motif de la destruction du texte survient également dans la dramaturgie québécoise. L'exemple le plus célèbre se trouve dans *Le vrai monde ?* de Michel Tremblay. Le jeune écrivain fait lire sa première pièce à sa mère, qui l'accueille très mal même si son fils y prend pourtant sa défense. La « fiction » est encore plus mal reçue par le père, le méchant du drame, qui menace de le détruire dès lors qu'il apprend que le manuscrit qu'a entre les mains son garçon est le seul exemplaire du texte

1. Le titre du présent article est un clin d'œil au «*performative turn*» d'Erika Fischer-Lichte (2008) qui souligne par cette expression à quel point la performance s'est mise à transformer l'esthétique d'un ensemble d'arts dans le monde occidental à partir des années 1960. Le tournant performatif que je décris est esthétique et institutionnel et reste circonscrit aux arts de la scène au Québec. Le rapport au texte développé par deux créateurs est ici un indicateur des mutations esthétiques en cours dans les arts de la scène au tournant des années 2000 et témoigne de la pénétration du théâtre performatif dans le circuit de diffusion des arts de la scène au Québec, notamment par l'inclusion des œuvres de Jacob Wren et de Marie Brassard dans la programmation officielle du Festival de théâtre des Amériques.

dramatique. À la création, dans la mise en scène d'André Brassard au Théâtre du Rideau Vert, en 1987, cette menace était mise à exécution par le père qui s'emparait du paquet et le jetait en l'air, obligeant son fils à s'agenouiller à ses pieds pour ramasser les feuilles éparpillées sur le sol. Le texte se termine ensuite sur cette didascalie : « Alex I prend quelques feuillets et commence à les brûler un à un » (Tremblay, [1987] 1989 : 100). Passons sur le caractère mélodramatique de la scène et notons plutôt que la dispersion du texte se déroule dans la « pièce-cadre », pour reprendre la terminologie de Georges Forestier (1996), celle que le public est censé considérer comme « vraie » dans la mesure où elle décrit la famille qui a servi de modèle à la fiction du jeune écrivain. Or, la pièce verra bel et bien le jour, deux fois plutôt qu'une : elle est dédoublée et devient la théâtralisation d'une étape cruciale de la mise au monde de l'œuvre qui est notamment caractérisée par l'effacement de l'auteur de la version finale de la pièce. *Le vrai monde ?* donne lieu à la scène-clé entre la mère et le fils où elle l'accuse de lâcheté précisément parce qu'il n'a pas eu le courage de s'inclure dans un drame où il dépeint pourtant les autres membres de sa famille. Paradoxalement, c'est précisément sa mise en abyme, le retour sur la lecture accomplie par la mère et, accidentellement, par le père commis-voyageur qui arrive sur les entrefaites, qui permettent à Tremblay de justifier la présence de l'auteur et de son manuscrit dans le texte dramatique, d'en opérer la « rhapsodisation », pour parler en termes sarrazaciens (Sarrazac, 2012).

Ce long préambule m'amène à mon propos qui est de montrer qu'au Québec, la transition d'un théâtre textocentrique à un théâtre plus performatif est contemporaine de la dissémination de deux mutations qui se manifestent dans l'écriture scénique, à savoir la rhapsodisation et la parabasition du texte dramatique (Guay, 2014 : g12) ou de ce qui en tient lieu, les deux phénomènes s'inscrivant, de manière plus générale, dans la crise de l'autorité qui touche l'institution littéraire et théâtrale au même titre que les autres institutions sociétales. Pour rendre compte de ce phénomène, j'examinerai *En français comme en anglais, it's easy to criticize* de Jacob Wren et *La noirceur* de Marie Brassard, deux œuvres emblématiques du tournant performatif québécois dans lesquelles, à l'instar du *Vrai monde ?* de Tremblay, le motif de l'effacement du texte est évoqué, mais de manière très différente[2]. Je souhaite ainsi mettre en évidence com-

2. Je renvoie ici le lecteur à deux études plus élaborées que j'ai consacrées à ces deux œuvres. Celle sur le spectacle de Wren est parue dans *Degrés,* en 2014, et l'autre sur *La noirceur* a été publiée dans *Québec Studies,* en 2013.

ment rhapsodisation et parabasition participent moins de la disparition du texte dramatique qu'à sa fragmentation, qu'à un questionnement sur sa raison d'être, sur les formes qu'il peut prendre dans la représentation, tout en conduisant à une remise en cause de l'autorité scénique. De manière significative, les textes des spectacles sur lesquels porteront mes analyses n'ont pas été publiés. J'ai toutefois eu accès aux captations, aux photos et aux manuscrits de ces pièces[3].

En français comme en anglais, it's easy to criticize de Wren a été créé à Tangence en 1998 et repris à la galerie de la Maison de la Culture Frontenac, dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, au printemps 1999. Que trouve-t-on dans ce spectacle bilingue réunissant des artistes montréalais et torontois ? Le même motif de la dispersion du texte qui surgit dans la pièce de Tremblay. Dans les premières minutes du spectacle, juste avant de se diriger vers le microphone placé à l'avant-scène, côté cour, l'actrice Tracy Wright attrape, dans la pénombre de la galerie, une pile de feuilles ayant l'apparence d'un texte dramatique et les jette en l'air, celles-ci se dispersant un peu partout sur la scène. Ce geste est posé, chose significative, avant même que la moindre parole n'ait été prononcée dans la représentation, alors que deux autres interprètes ont déjà fait leur entrée en scène. Il est clair que les créateurs et les producteurs du spectacle considèrent le geste comme l'un de ses moments forts, puisqu'il s'agit d'une des photos de scène utilisées pour en faire la promotion. La version en négatif de cette photo orne également la couverture du dossier de *Voix et images* intitulé « Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain » dirigé par Yves Jubinville. On peut aisément interpréter cette photographie comme étant emblématique du positionnement du collectif de création d'*En français comme en anglais* relativement au texte dramatique. Ce qui se présente de prime abord comme un rejet définitif du texte préalablement écrit, du manuscrit comme point de départ du spectacle – raison pour laquelle ce geste survient, sur le plan temporel, au début de la représentation –, s'avère toutefois moins radical qu'il n'y paraît. Le premier signe en est que Tracy Wright se ramène au micro, peu après, avec quelques feuillets dans la main. On comprend que ce sont des notes, traces éventuelles d'une écriture à partir du plateau. En effet, dans le théâtre performatif, il n'est pas interdit de travailler avec des notes à la main et il est même suggéré d'exhiber le fait qu'on est en train de performer. On peut aussi

3. J'en profite pour remercier ici Sylvie Lachance de PME-Art et Marie Brassard d'Infrarouge Théâtre de m'avoir donné accès aux captations, manuscrits et photos des spectacles de leur compagnie.

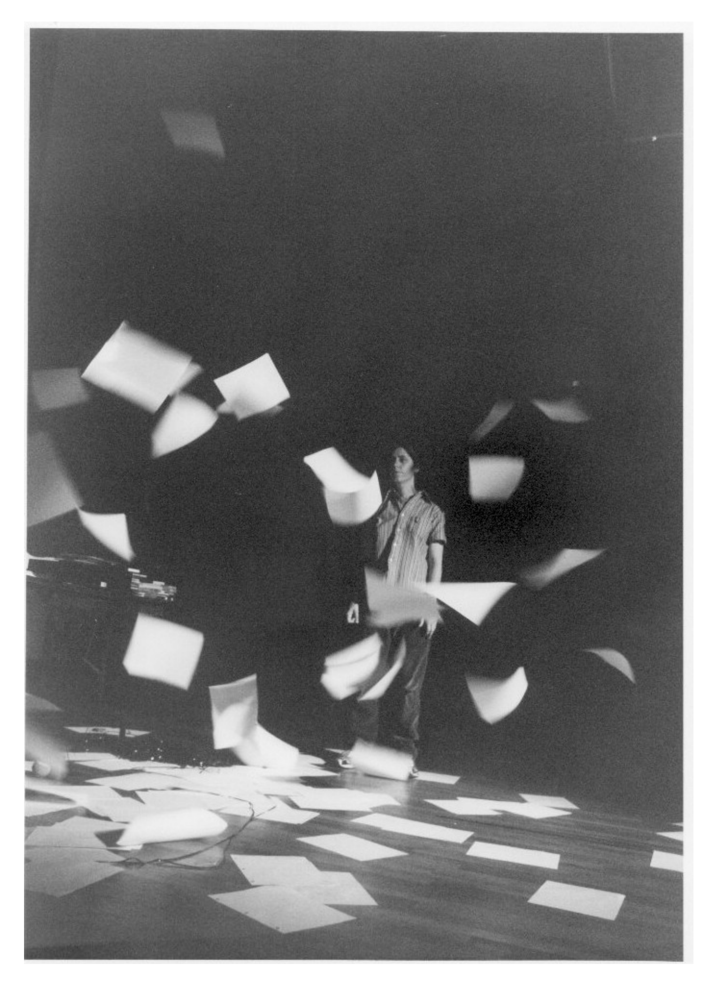


PHOTO 1
« Papers »
En français comme en anglais, it's easy to criticize
PME Tangente, novembre 1998
Photo : Sébastien Fournier
Sur la photo : Tracy Wright

penser que ce que l'interprète a en sa possession, ce sont des notes de ce qu'elle a à exécuter sur scène, n'en empêchant pas la transformation par l'improvisation, plutôt qu'un texte fixe auquel elle doit s'évertuer à donner vie comme c'est le plus souvent le cas dans une pratique théâtrale fondée sur l'écriture dramatique. Le contenu de son discours confirme qu'elle est en train de s'inscrire dans un cadre performatif : elle prend la parole en son nom personnel, elle annonce que le groupe a eu l'idée de faire un spectacle sur la critique et la traduction. Outre le déplacement du moment et du lieu de l'écriture se met en place un processus de parabasition du texte dramatique, terme que je forme à l'aide de la parabase de la comédie antique pour désigner un double phénomène : le remplacement de la fiction par l'argumentation et celui du conflit dramatique par l'étalage des rapports de force à l'intérieur du collectif de création sur un mode ludique, voire fantaisiste, débats dont une bonne partie concerne la signature du spectacle.

Ainsi les questions de l'auctorialité et de la coauctorialité font-elles l'objet de plusieurs discussions à l'intérieur d'*En français comme en anglais*. Par exemple, quand le metteur en scène demande aux acteurs de pimenter l'événement d'historiettes vécues, l'une des comédiennes se rebelle contre sa demande d'instiller du « réel » dans la représentation en lui suggérant de mieux payer les acteurs s'il veut émailler son spectacle de leurs anecdotes. Parallèlement, le motif de la dispersion du texte revient à plus d'une reprise dans la représentation, le plus souvent par le truchement des gestes de Julie-Andrée T. La performeuse repousse du pied à maintes reprises les feuilles du texte traînant au sol, manière de réitérer le rejet du texte et de privilégier, à la place de la parole, l'expression du corps associée à la performance ; l'artiste prendra tout de même la parole dans un tableau où tout le groupe est réuni. En effet, le spectacle comprend de nombreuses parties dansées qui rivalisent avec les parties verbales. Et quand j'écris « rivalise », il faut prendre l'expression au pied de la lettre, puisque très souvent, des interprètes dansent sur de la musique pendant que d'autres parlent, l'attention du spectateur étant alors forcément divisée entre l'expression corporelle, verbale et même musicale. C'est le propre du théâtre influencé par la performance ou cultivant un dialogisme hétéromorphe, que je définis comme une représentation où le travail de plusieurs interprètes peut évoluer en parallèle ou être juxtaposé sans que leurs discours soient convergents (Guay, 2008), que de laisser le spectateur disposer de son attention et de son jugement au gré de la représentation, quitte à privilégier certains éléments ou arguments au détriment des autres ou encore à appréhender cette polyphonie en en acceptant les limites

et les contradictions, en d'autres mots, d'y voir à l'œuvre un dissensus, pour reprendre un terme cher à Jacques Rancière (1998). Il est clair que l'opposition texte et représentation est au centre d'*En français comme en anglais,* où la rivalité concerne souvent le verbal et le non-verbal. Cela procure des moments de dominance et d'intensité à chacun des langages et même, tour à tour, à diverses formes d'expression d'artistique, tels la danse, la musique, la performance, le théâtre. L'importance du corps et de la parole ne cesse ainsi de varier au cours de la représentation.

Parmi les moments du spectacle où la parole est valorisée figurent ceux où des livres alimentent la parabasition de la représentation. *Clinical and Critical* de Gilles Deleuze, *Waiting for Godot* de Samuel Beckett et *Air Guitar* du critique David Hickey font tous l'objet de commentaires de la part des interprètes. La pièce de Beckett y sert tout autant d'intermède théâtral comique que de sujet à une discussion sur la critique et la traduction. La métathéâtralité tient une très grande part dans ce segment du spectacle, puisque Martin Bélanger traduit librement et incorrectement les propos de Tracy Wright en plus de digresser et de multiplier les généralisations outrancières sur le théâtre torontois, s'attirant ainsi la complicité du public montréalais. La parole ne triomphe pas pour autant du corps, puisqu'elle est ainsi présentée comme ambiguë, trompeuse et la critique, l'un de ses modes privilégiés, comme une manière de catégoriser grossièrement des objets complexes. D'où l'image saisissante que l'on retient du segment, alors que Bélanger illustre comment le raisonnement critique fonctionne en faisant entrer de force un polichinelle de chiffon dans une jarre de verre. Si le spectacle suscite le doute quant à l'efficacité de la parole et du discours rationnel, *En français comme en anglais* met moins fin à l'emploi du texte à la scène qu'au règne de l'auteur unique à qui il reviendrait d'écrire le spectacle seul. Celui-ci n'est pas remplacé ici par le metteur en scène comme auteur du spectacle : lui aussi se dispute avec le reste de la distribution le contenu de la représentation. Il y a donc bel et bien dispersion textuelle, comme l'indique le geste inaugural de Wright, affaiblissement du caractère fictionnel de la représentation au profit du performatif, multiplication des sources textuelles et des auteurs, hétérogénéité des points de vue et des matériaux, rivalité du langage verbal et non verbal, atténuation du logocentrisme de la représentation.



PHOTO 2
« *Falling Chairs* »
En français comme en anglais, it's easy to criticize
PME Tangente, novembre 1998
Photo : Sébastien Fournier
Sur la photo : Jacob Wren, Julie-Andrée T., Tracy Wright et Alexandra Rockingham Gill

Le doute semé par le collectif d'*En français comme en anglais* quant à la puissance de la parole et du texte dramatique se manifeste, mais sous une autre forme, dans *La noirceur* de Brassard, spectacle créé à l'Usine C, en 2001, aussi dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques. C'est la possibilité même de son existence qui est racontée dans cette pièce se présentant un peu comme le *Huit et demi* de l'auteure et actrice de *Jimmy, créature de rêve*. *La noirceur* thématise le problème d'une écriture dramatique qui se révèle paralysée, parasitée, voire phagocytée par les difficultés d'écriture et les problèmes personnels de l'auteure. Les marques de cette paralysie apparaissent d'emblée. La parole revient essentiellement au personnage de l'actrice, mais paradoxalement, c'est une actrice qui écrit, qui nous raconte ses problèmes d'écriture ainsi que ses

démêlés personnels et sociaux. Les deux instances réunies dans une seule et même personne révèlent une scission intérieure, un conflit d'allégeances entre la page et la scène, à quoi s'ajoute le désir d'être quelqu'un d'autre, manifesté dans ce qui semble constituer une sorte de prologue au spectacle. Dans le manuscrit, ce prologue n'est attribué à personne, mais sa teneur est significative, puisque l'énonciateur s'y exprime au « je » sur le mode du souhait, teinté de doute : « J'aimerais être une activiste politique. J'aimerais m'appeler Jaggi Singh, Susan Sarandon, Aung San Suu Kyi, Nelson Mandela, Gandhi ou Michael Moore. Je n'ai pas pour cela le talent qu'il faut. Mais, témoin direct d'un de ces saccages urbains, je ne peux pas faire silence. / Alors ici je propose de la musique, des images, du bruit, de la poésie » (Brassard, 2003 : 1). Deux éléments sont à noter dans ce préambule : d'une part, le désir d'être un témoin, d'avoir une opinion politique et de la transmettre, pas forcément sur le mode de la fiction ; d'autre part, le fait de ramener le texte dramatique à tout sauf à une fable, sauf à des dialogues en bonne et due forme. On y présente au contraire le projet d'écriture comme un agrégat d'éléments dans lequel il ne resterait plus qu'une tonalité, la tonalité poétique, assortie de matériaux appartenant plus au monde de la scène qu'à celui de l'écriture, en ce qu'ils semblent choisis pour être matérialisés, ce qui sera corroboré par la représentation.

On peut dès lors attribuer la paralysie de l'écriture à des facteurs plus précis. Le premier tient à la nécessité de trouver ce que Pierre Larthomas appelait un « compromis entre deux langages » ([1972] 1980 : 25), littéraire et théâtral, problème qui a existé de tout temps au théâtre, mais qui s'incarne ici précisément dans un personnage (l'actrice) et une situation dramatique (elle essaie d'écrire). La difficulté est pour le moins relative, sinon rhétorique, puisque Brassard, jusqu'à ce jour, a participé à l'écriture de sept pièces, que ses solos sont traduits et joués à l'étranger et qu'elle a coscénarisé quatre films. Le deuxième facteur réside dans le désir d'investir une parole politique, engagée, argumentée, sans que l'auteure possède ce talent. S'agit-il vraiment de talent ici ou de ne pas quitter un rôle social qui lui réussit ? Le troisième facteur vient de la préoccupation de l'actrice qui est moins d'en arriver à un texte fini, autonome, qu'à faire interagir sa « poésie » avec de la musique, des images et du bruit, ce qui, avouons-le, n'est qu'occasionnellement une préoccupation de poète, de romancier ou d'auteur dramatique. D'un côté, l'invention de la fable peine à s'ébaucher – et je cite un seul exemple de multiples occurrences qui mettent en relief la difficulté d'écrire de l'actrice : « J'essaie d'imaginer l'histoire de quelqu'un qui est privé d'espace » (Brassard, 2003 : 10) ; de l'autre, le manuscrit regorge d'allusions aux

images, à la musique et même à la technologie auxquelles aura recours la mise en scène. Paradoxalement, si elle est en panne d'écriture, que ses interrogations menacent la structuration de la fable et mènent à son éclatement, l'actrice n'est pas du tout prise au dépourvu en ce qui a trait à la création de personnages, puisqu'elle multiplie les silhouettes qui trouent sa propre autofiction, silhouettes à comprendre dans le sens où l'entendent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon (2006) de personnages à peine esquissés, d'êtres de parole plutôt que de chair. Les silhouettes qu'invente Brassard se caractérisent par leurs allures spectrales et leur dématérialisation, produisant ce que Sandrine Le Pors (2011) a désigné sous l'appellation de « théâtre des voix ». De plus, comme il s'agit d'un solo, l'écriture repose sur un procédé technique de modification de la voix mis au point par Brassard et son collaborateur, Alexander McSween, qui produit des « masques vocaux », au dire de Dominique Fortin (2012 : i). Ce procédé permet à l'actrice de passer d'un personnage à l'autre avec rapidité et fluidité et d'exprimer qu'elle porte en elle une foule susceptible de peupler la scène d'une présence vocale qui se double d'une absence corporelle. Ce recours à la technologie pour cadrer l'interprétation du texte est une preuve supplémentaire de l'inféodation de l'écriture au plateau, écriture dramatique en quelque sorte surdéterminée par tous les éléments avec lesquels elle doit cohabiter, l'appareillage sonore et les images en particulier.

Dans *La noirceur,* les images et les transformations vocales se superposent continuellement au verbal et possèdent, elles, la fluidité dont est dépourvue cette écriture empêchée. Elle est entravée à la fois par l'omniprésence des didascalies relatives à la représentation et par le biais de l'autofiction. En effet, l'actrice oscille tout au long du processus d'écriture qui est mis en scène entre ses problèmes artistiques et personnels, la situation sociale des artistes chassés des centres-villes, qui appellent divers commentaires, et l'amorce de fables relativement squelettiques entretenant des liens ténus les unes avec les autres. Brassard adopte donc une position d'écrivaine rhapsode, écrivaine dont la présence ne se dément pas, d'autant qu'elle en est l'interprète, ce qui ajoute un degré de présence physique à la présence de l'écrivaine dans l'œuvre. Même si elle y est omniprésente, Brassard fait en même temps beaucoup de place aux discours des autres dans le sien en raison de l'interdépendance de son texte avec les écritures non textuelles. En somme, si elle semble être l'auteure unique de son texte et de son solo, les deux s'élaborent et prennent forme au contact de ses collaborateurs. Par là, *La noirceur* arbore certains traits de l'art de la performance en dépit de l'omniprésence de la réflexion sur l'écriture réitérée par le personnage de l'actrice. Or, Brassard semble moins préoccupée d'écrire à des

fins de publication que de produire une véritable écriture du plateau. Ce qui ne signifie pas une absence de littérarité, comme l'indique la référence à la poésie du prologue, mais une écriture collaborative, un partage de l'autorité, à tout le moins scénique ; le manuscrit en porte également la marque par ses nombreuses didascalies. À tout prendre, celles-ci constituent moins des marques de la volonté de l'auteure que de celle d'intégrer dans l'écriture le concours d'autres collaborateurs qui travaillent à sa structuration.

* * *

Pour autant que les deux exemples que j'ai choisis témoignent adéquatement du tournant performatif au Québec, ce mouvement s'accompagne moins de la disparition du texte et de l'auteur que d'une vision moins despotique de l'auctorialité qui suppose un partage de celle-ci avec d'autres auteurs, avec des acteurs et même avec des concepteurs, qui sont souvent des artistes issus d'autres arts. La participation de la performeuse Julie-Andrée T. à *En français comme en anglais* de même que celle du concepteur sonore Alexander McSween et de la photographe Cécile Babiole à *La noirceur* sont déterminantes pour l'esthétique de ces productions. D'où l'interartialité qui les caractérise toutes les deux. La préséance du scénique sur l'écrit conduit également les auteurs à se faire plus présents dans le texte. Toutefois, si cette rhapsodisation se manifeste dans un théâtre plus performatif, elle semble tout autant un reliquat du théâtre épique et du théâtre de mise en scène qui l'ont précédée que de la création collective, qui me paraît, par ailleurs, avoir laissé des traces indélébiles dans le travail théâtral d'aujourd'hui, y compris dans l'écriture contemporaine. L'ouverture à des voix multiples au sein d'un même spectacle semble en découler, alors que la réflexion sur le processus de création reflète plutôt, à mon sens, l'influence du théâtre expérimental. Si elle n'est pas étrangère à la création collective, la parabasition en tant que rejet de la fiction au profit du commentaire et de l'exemplification rend évidente l'influence de la performance et participe, pour sa part, à la polyphonie auctoriale qui gagne à présent le théâtre québécois contemporain. Outre qu'elle laisse des traces du processus créateur plutôt que de l'occulter comme cela arrive souvent lors de l'attribution du spectacle à un seul auteur, elle renvoie le spectateur à une division collégiale du travail, une conception de l'autorité plus horizontale que verticale, rejoignant sur ce terrain la parole citoyenne privilégiée dans la démocratie participative. Cela fraie le passage à une relation renouvelée avec le public et au retour à un théâtre

citoyen, présent tant dans le mode de fonctionnement des créateurs que dans leurs préoccupations et la forme de l'événement théâtral. Le tableau est cependant moins égalitaire à l'extérieur de la scène qu'entre les murs des salles de répétition, puisque cette meilleure répartition de l'autorité au sein du collectif de création ne se reflète guère dans les relations publiques et dans le discours médiatique. La fétichisation de l'auteur ou du metteur en scène continue d'y faire rage et l'on privilégie toujours une vision autoritaire de l'activité et de l'écriture dramatiques plutôt que de prendre acte du tournant performatif inauguré, dans les arts de la scène au Québec, par *En français comme en anglais* et consolidé par les solos de Brassard. Or, j'espère avoir montré que ce tournant s'accompagne moins d'une disparition du texte que d'une exploration des rôles nouveaux qu'il peut jouer[4] à partir du moment où il n'est plus le point de départ de la représentation et où les arts de la scène intègrent de plus en plus d'éléments performatifs.

4. Pour une autre vision de l'influence de la performance sur l'écriture dramatique, voir Joseph Danan, pour qui cet art est avant tout tourné vers l'immédiat et le présent et cherche « à produire un acte qui soit le plus vivant possible dans la présentation non reproductible de toute représentation » (2013 : 23).

BIBLIOGRAPHIE

BRASSARD, Marie (2011), *La noirceur*. Manuscrit inédit.

DANAN, Joseph (2013), *Entre théâtre et performance : la question du texte,* Arles, Actes Sud-Papiers. (Coll. « Apprendre ».)

FISCHER-LICHTE, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance : A New Aesthetics,* New York/Londres, Routledge.

FORESTIER, Georges (1996), *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle,* Genève, Droz.

FORTIN, Dominique (2012), « Mise en voix de l'intime. Étude de cinq solos de Marie Brassard ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

GUAY, Hervé (2008), « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence,* nº 88, p. 63-76.

GUAY, Hervé (2009), « Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique : le texte dramatique actuel de la scène à l'édition », *Voix et images,* dossier « Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain », vol. 34, nº 3 (printemps-été), p. 41-52.

GUAY, Hervé (2013), « Immixtion de la réalité et autofiction dans *La noirceur* de Marie Brassard », *Québec Studies,* nº 55 (printemps-été), p. 3-15.

GUAY, Hervé (2014), « L'expérience du spectateur d'*En français comme en anglais, it's easy to criticize* », *Degrés,* nº 160 (hiver), p. g1-g14.

IBSEN, Henrik ([1890] 1994), *Hedda Gabler, drame en quatre actes,* traduction et présentation de Terje Sinding, Paris, Imprimerie nationale. (Coll. « Le livre de poche ».)

JUBINVILLE, Yves (dir.) (2009), *Voix et images,* dossier « Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain », vol. 34, nº 3 (printemps-été), p. 7-151.

LARTHOMAS, Pierre ([1972] 1980), *Le langage dramatique,* Paris, Presses universitaires de France.

LE PORS, Sandrine (2011), *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines,* Rennes, Presses universitaires de Rennes.

RANCIÈRE, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé,* Paris, La Fabrique.

RYNGAERT, Jean-Pierre, et Julie SERMON (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition,* Paris, Éditions théâtrales. (Coll. « Sur le théâtre ».)

SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès,* Paris, Éditions du Seuil.

TREMBLAY, Michel ([1987] 1989), *Le vrai monde ?,* Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)

WREN, Jacob (1998), *En français comme en anglais, it's easy to criticize*. Captation inédite.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Marie-Hélène Constant est doctorante au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses recherches, sous la direction de Martine-Emmanuelle Lapointe, portent sur l'étude des discours métacritiques sur le postcolonialisme en regard de l'histoire littéraire et de l'institution universitaire. Parmi ses publications se trouvent des articles parus dans les *Cahiers* du Théâtre français du Centre national des arts (Ottawa), dans *Voix et images* ainsi que dans l'ouvrage collectif *Image de l'Amérindien dans les littératures francophones « au présent »* (Garnier, 2017).

Alice Daigle-Roy a terminé une maîtrise en littératures de langue française à l'Université de Montréal au sujet des représentations de la poésie dans l'œuvre du poète Patrice Desbiens, et plus particulièrement dans deux recueils, *La fissure de la fiction* et *Désâmé*. Elle poursuit actuellement une maîtrise qualifiante en enseignement du français au secondaire.

Longtemps critique au journal *Le Devoir,* Hervé Guay enseigne à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Il est l'auteur de *L'éveil culturel* (Presses de l'Université de Montréal, 2010) et a dirigé avec Louis Patrick Leroux le collectif *Le jeu des positions* (Éditions Nota bene, 2014). Il s'intéresse à l'histoire du théâtre québécois, aux relations entre les médias et les arts de la scène ainsi qu'aux interactions avec le spectateur dans les pratiques contemporaines. Au fil des ans, il a préparé des dossiers pour *L'Annuaire théâtral, Degrés, Études françaises, Theatre Research in Canada, Voix et images* et *Tangence,* revue savante dont il est le directeur. Président de la Société québécoise d'études théâtrales de 2011 à 2015, il est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises et dirige, à l'Université du Québec à Trois-Rivières, le Laboratoire de recherche sur les publics de la culture.

Martine-Emmanuelle Lapointe est professeure agrégée au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et directrice du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises – Université de Montréal. Sa thèse de doctorat a paru en 2008 sous le titre *Emblèmes d'une littérature.* Le libraire, Prochain épisode *et* L'avalée des avalés (Fides, 2008, prix Jean-Éthier-Blais 2009). Elle a également codirigé *Transmission et héritages de la littérature québécoise* (Presses de l'Université de Montréal, 2011) et *Le printemps québécois. Une anthologie* (Écosociété, 2013).

Elle s'intéresse plus particulièrement aux rapports entre histoire et mémoire dans les œuvres littéraires contemporaines.

Jonathan Livernois est professeur adjoint au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval. Spécialiste de l'histoire littéraire et intellectuelle des xix[e] et xx[e] siècles au Québec, il a récemment fait paraître *Un moderne à rebours. Biographie intellectuelle et artistique de Pierre Vadeboncœur* (Presses de l'Université Laval, 2012), *Papineau. Erreur sur la personne* (avec Yvan Lamonde – Boréal, 2012), *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec* (Boréal, 2014), *Les intellectuel.les au Québec. Une brève histoire* (avec Yvan Lamonde, Marie-Andrée Bergeron et Michel Lacroix – Del Busso, 2015) et *La route du Pays-Brûlé* (Atelier 10, 2016). Il est membre régulier du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises et directeur de l'Espace De Saint-Denys-Garneau.

Thomas Mainguy a soutenu, à l'Université McGill, une thèse de doctorat sur l'ironie dans la poésie québécoise moderne et il s'est intéressé aux arts poétiques dans le cadre d'un stage postdoctoral à l'Université du Québec à Montréal. Dans des revues ou des ouvrages collectifs, il a publié des travaux sur Jean-Aubert Loranger, Saint-Denys Garneau, Jacques Réda et Roger Caillois. Membre du comité de rédaction des cahiers littéraires *Contre-jour*, il enseigne la littérature au Collégial international Sainte-Anne.

Rachel Nadon est doctorante au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Ses travaux portent sur l'imaginaire économique de la théorie sociale du littéraire et sur les représentations du travail dans la littérature québécoise du xx[e] siècle. Elle s'intéresse plus largement aux rapports entre littérature et politique et à leur nouage spécifique, notamment au sein des revues contemporaines. En 2016, elle a fait paraître *La résistance en héritage : le discours culturel des essayistes de* Liberté *(2006-2011)* aux éditions Nota bene.

Élisabeth Nardout-Lafarge est professeure titulaire à l'Université de Montréal et dirige la revue *Études françaises* depuis 2014. Elle a fait partie de l'équipe de recherche « La littérature québécoise contemporaine à l'épreuve de l'Histoire. 2000-2015 », dirigée par Martine-Emmanuelle Lapointe. Parmi ses publications : *Histoire de la littérature québécoise* (avec Michel Biron, François Dumont et la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe – Boréal, 2007 ; 2009), *Présences de Réjean Ducharme* (avec Marie-Andrée Beaudet et Élisabeth Haghebaert – Nota bene, 2009), *Interférences. Autour de Pierre L'Hérault* (avec Alessandra Ferraro – Forum, 2010), *Nom propre et écriture de soi* (avec Yves Baudelle – Presses de l'Université de Montréal, 2011), *L'hiver de force à pas perdus* (avec Gilles Lapointe et Sylvie Readman – Le Temps volé, 2013 ; Éditions du Passage, 2014) et *Polygraphies. Les frontières du littéraire* (avec Jean-Paul Dufiet – Garnier, 2015).

Pierre Nepveu est poète, essayiste, romancier et professeur émérite de l'Université de Montréal, où il a enseigné de 1978 à 2009. Depuis 1971, il a publié plusieurs recueils de poèmes surtout aux Éditions du Noroît. Outre des essais consacrés à la littérature québécoise et aux littératures d'Amérique, comme *L'écologie du réel* et *Intérieurs du Nouveau Monde,* il est le coauteur, avec Laurent Mailhot, de l'anthologie *La poésie québécoise des origines à nos jours*. Il a également publié la biographie *Gaston Miron. La vie d'un homme,* en 2011. Plusieurs fois lauréat d'un Prix du Gouverneur général ou finaliste pour cette distinction, il a reçu en 2005 le prix du Québec Athanase-David pour l'ensemble de son œuvre littéraire. Il est aussi membre de la Société royale et de l'Ordre du Canada.

Jérémi Perrault prépare une thèse de doctorat au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal au sujet des rapports entre la poésie et la prose au sein de la littérature québécoise des années 1960. Il participe depuis 2014 au projet de recherche « La presse montréalaise de l'entre-deux-guerres, lieu de transformation de la vie culturelle et de l'espace public » dirigé par Micheline Cambron, à l'Université de Montréal, et collabore à la revue *Spirale.*

TABLE DES MATIÈRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN OCTOBRE 2017
POUR LE COMPTE DE CODICILLE ÉDITEUR

Dépôt légal, 4e trimestre 2017
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada

Esquives d’une mort annoncée

Lectures et récits de la littérature québécoise contemporaine

---

Les discours sur la « mort » présumée de la littérature ont été abondamment commentés dans les études culturelles françaises et nord-américaines. Revêtent-ils, dans le paysage littéraire québécois contemporain, un caractère singulier ?

Les articles réunis dans cet ouvrage interrogent le thème de la prétendue négativité de la littérature québécoise à l’aune de mouvances esthétiques et idéologiques récentes, qu’il s’agisse du retour du politique dans les revues culturelles (*Liberté* nouvelle mouture, *Nouveau Projet, Spirale*), de la création d’espaces de réflexion et de création dans les médias socio-numériques et de la fondation de nouvelles maisons d’édition et de collections d’essais.

Une observation s’impose : devant l’annonce répétée de l’essoufflement et de la mort de la littérature québécoise, force est de reconnaître que les universitaires invitées et invités refusent d’enterrer celle-ci, et d’aucuns semblent lui préférer l’écriture sans cesse renouvelée de son épitaphe et l’exploration dynamique de ses possibilités critiques et créatrices.

Avec des textes de Marie-Hélène Constant, Alice Daigle-Roy, Hervé Guay, Martine-Emmanuelle Lapointe, Jonathan Livernois, Thomas Mainguy, Rachel Nadon, Élisabeth Nardout-Lafarge, Pierre Nepveu et Jérémi Perrault.





CODICILLE.INFO

ISBN 978-2-92446-04-1